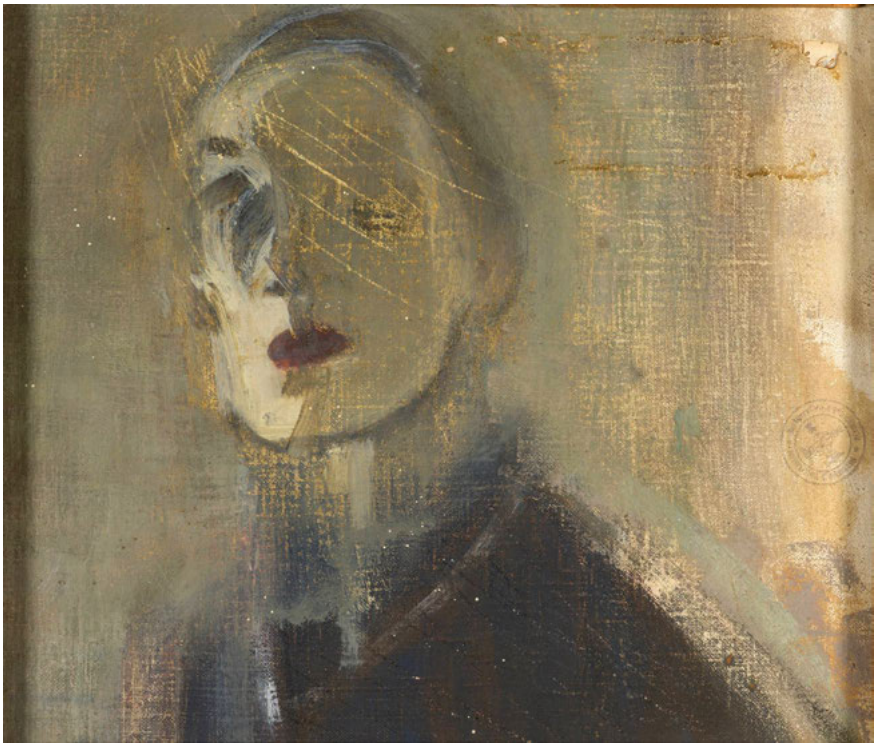
Carte Semiotiche 2024/1

Silver Age
Nuove culture della vecchiaia



la casa USHER

Carte Semiotiche

Rivista Internazionale di Semiotica e Teoria dell'Immagine
Annali 10 - Giugno 2024

Silver Age
Nuove culture della vecchiaia

A cura di
Mauro Portello e Maria Pia Pozzato

Scritti di
Alessi e Lobaccaro, Bellentani e Leone, Biktchourina, Boero, Carvalho, Cesari, De Angelis, Gallo, Galofaro, Gramigna, Loria, Magli, Montesanti, Ponzo, Sanfilippo, Terracciano, Tsala

la casa USHER

Carte Semiotiche
Rivista Internazionale di Semiotica e Teoria dell'Immagine
Fondata da Omar Calabrese
Serie Annali 10 - Settembre 2024

Direttore responsabile
Lucia Corrain

Redazione
Manuel Broullon Lozano
Massimiliano Coviello
Stefano Jacoviello
Valentina Manchia
Francesca Polacci
Miriam Rejas Del Pino (Segretaria di redazione)
Giacomo Tagliani
Mirco Vannoni (Segretario di redazione)
Francesco Zucconi

CROSS - Centro interuniversitario di Ricerca "Omar Calabrese"
in Semiotica e Teoria dell'Immagine
(*Alma Mater Studiorum* – Università di Bologna, Campus di Ravenna,
Università di Siena, Università Iuav di Venezia)
Sede Università degli Studi di Siena
Via Roma, 56
53100 Siena

Copertina
Helene Schjerfbeck, *Unfinished Portrait*,
1921, olio su tela, 44.5x50.1,
Finlandia, Riihimäki Art Museum ©WikimediaCommons
ISSN: 2281-0757
ISBN: 978-88-98811-88-5

© 2024 by VoLo publisher srl
via Ricasoli 32
50122 Firenze
Tel. +39/055/2302873
info@volopublisher.com
www.lacasausher.it

Carte Semiotiche
Rivista Internazionale di Semiotica e Teoria dell'Immagine
Fondata da Omar Calabrese

Comitato scientifico

Maria Cristina Addis	Università di Siena
Luca Acquarelli	Université de Lyon
Emmanuel Alloa	Universität St. Gallen
Denis Bertrand	Université Paris 8
Maurizio Bettini	Università di Siena
Giovanni Careri	EHESS-CEHTA Paris
Francesco Casetti	Yale University
Lucia Corrain	*Alma Mater Studiorum* – Università di Bologna
Georges Didi-Huberman	EHESS-CEHTA Paris
Umberto Eco †	*Alma Mater Studiorum* – Università di Bologna
Ruggero Eugeni	Università Cattolica di Milano
Paolo Fabbri †	Università LUISS di Roma
Peter Louis Galison	Harvard University
Stefano Jacoviello	Università di Siena
Tarcisio Lancioni	Università di Siena
Eric Landowski	CNRS - Sciences Po Paris
Massimo Leone	Università di Torino
Anna Maria Lorusso	*Alma Mater Studiorum* – Università di Bologna
Jorge Lozano †	Universidad Complutense de Madrid
Gianfranco Marrone	Università di Palermo
Francesco Marsciani	*Alma Mater Studiorum* – Università di Bologna
Angela Mengoni	Università Iuav di Venezia
W.J.T. Mitchell	University of Chicago
Pietro Montani	Università Roma Sapienza
Ana Claudia Mei Alves de Oliveira	PUC - Universidade de São Paulo
Isabella Pezzini	Università Roma Sapienza
Andrea Pinotti	Università Statale di Milano
Wolfram Pichler	Universität Wien
Bertrand Prévost	Université Michel de Montaigne Bordeaux 3
François Rastier	CNRS Paris
Carlo Severi	EHESS Paris
Antonio Somaini	Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3
Victor Stoichita	Université de Fribourg
Felix Thürlemann	Universität Konstanz
Luca Venzi	Università di Siena
Patrizia Violi	*Alma Mater Studiorum* – Università di Bologna
Ugo Volli	Università di Torino
Santos Zunzunegui	Universidad del País Vasco - Bilbao

Sommario

Silver Age
Nuove culture della vecchiaia
a cura di
Mauro Portello e Maria Pia Pozzato

Introduzione
Mauro Portello e Maria Pia Pozzato *9*

I destini del corpo. Anzianità, corporeità e significazione nel cinema contemporaneo
Flavio Valerio Alessi e Luigi Lobaccaro *31*

Ripensare il volto digitale nella Silver Age
Federico Bellentani e Massimo Leone *50*

Les termes russes pour interpeller et désigner des gens âgés: Usages et évolution dans la littérature et le cinéma
Angelina Biktchourina *68*

Images of the Elderly in Advertising: a Sociosemiotic Perspective
Marianna Boero *89*

A Lifelong Neighbourhood: Alvalade in Lisbon, Portugal
António Carvalho *104*

Silver Age e arti visive, tra realismo, idealizzazione ed estetizzazione. Uno studio diacronico
Emma Cesari *124*

Vortex in [∞] punti
Mario De Angelis *151*

Il care robot si prende cura di te:
narrazioni e rappresentazioni della Silver Age
Giusy Gallo *177*

Il superuomo che invecchia: la terza età nei fumetti di supereroi
Francesco Galofaro *189*

Biography of a wrinkle.
Aging, temporality, and transformation of the human face
Remo Gramigna *206*

Prosocialità, creatività sessuale e tecnologie per l'assistenza medica
a distanza. Cambiamenti sociali attraverso
nuovi comportamenti nella terza età
Emiliano Loria *221*

Tra Vanitas e vanità. Marginalità e potere nell'autoritratto femminile
Patrizia Magli *234*

"OK, NON-BOOMER": pensare "da vecchi" come risorsa su internet
Fabio Montesanti *246*

The accumulation of an external memory:
semiotic reflections on a counter-narrative about the aged body
Jenny Ponzo *259*

La cucina della nonna su TikTok. Trasformazioni di un mito culinario.
Maddalena Sanfilippo *272*

Codificare la vecchiaia: rappresentazioni di corpi,
ridefinizioni di pratiche tra moda e cosmesi
Bianca Terracciano *297*

Décrire le vieillissement :
l'amour et la haine au travers des trajectoires d'existence
Didier Tsala Effa *314*

Biografie delle autrici e degli autori *325*

Silver Age
Nuove culture della vecchiaia

Introduzione
1.Sono vecchio, *à la santé!*
*di Mauro Portello e Maria Pia Pozzato**

"*Old age ain't no place for sissies*."
(Bette Davies)

1.1 Il tema

Parlare della vecchiaia è come parlare della vita in tutta la sua intensità ed estensione eppure quando si comincia a parlare di vecchiaia si ha sempre e subito la tentazione di ficcarsi nel fitto bosco delle magagne che essa porta, a partire da quelle del corpo. Il *flash* mentale che immediatamente si accende è quello dell'avvizzirsi della pelle, del piegarsi della postura, del *ralentie* dei passi. Ma non è corretto, quelle sono le conseguenze, per così dire, della vecchiaia, sono gli esiti ultimi di un cammino che ha un punto di inizio, un momento in cui tutto comincia. Da questo, credo, vale la pena partire per circoscrivere il tema e collocarlo negli ambiti che gli sono propri.

C'è bisogno di sintesi, di qualcuno che tiri le fila del mondo, ma purtroppo nessuno ce la fa, il panorama delle cose è sempre più frastagliato e scivoloso, si naviga nella tempesta e non si riesce più a gettare facilmente l'ancora per fermarsi da qualche parte a capire, a ragionare: questo è il sentimento di tutti gli individui che invecchiano. Non è il grido di disperazione per il pianeta che ribolle di tensioni paurose, per i diritti e le coscienze finiti alle ortiche, per i politici matti che prendono il potere, no, è il sentire comune di un sostanziale progressivo disorientamento in cui si esprime il più individualistico dei bisogni umani, cioè l'istinto di sopravvivenza. E con questo, a un certo punto, dobbiamo fare i conti. Al Pacino, nel 2013, quando gli chiesero cosa pensasse del peso dei suoi settantatré anni, rispose: «Al parco mi chiedo continuamente perché gli alberi vanno più lenti. Che sta succedendo agli alberi?». Già, perché sono gli alberi che a un certo punto prendono a fare cose diverse, vanno più lenti. È una splendida immagine della vecchiaia, una descrizione precisa e lieve di uno status di nuova instabilità (cominciamo con i controsensi…) a cui tutti andiamo incontro con una progressione che aumenta man mano che passano gli anni.

Non si sa bene quando cominci la vecchiaia e l'idea che il *countdown* sia iniziato è tra le più disturbanti per chiunque, per questo le barriere psichiche di difesa lavorano via via sempre più intensamente per proteggerci il più a lungo possibile. Naturale che ti venga la voglia di buttare addosso agli alberi la responsabilità della

* L'articolo è stato pensato ed elaborato insieme dai due autori. I paragrafi 1., 1.1., 1.2. e 1.3 sono stati scritti da Mauro Portello, il paragrafo 2. da Maria Pia Pozzato

nuova condizione di crescente smarrimento, di angoscia, di paura in cui ti trovi. A dispetto di ogni ricerca e statistica la vecchiaia vera, quella "tua", nessuno capisce esattamente quando abbia inizio. Ognuno assiste, in soggettiva, al proprio accadere, solo l'individuo può cogliere il momento in cui il suo proprio declino sta per prendere il via. Con maggiore o minore consapevolezza, solo lui può certificare della novità che lo invade.

Si dice che essere vecchi è "una questione di testa". Il fatto è che non c'è un profilo universale dell'età avanzata, perché la vecchiaia è anzitutto un dato soggettivo, per l'appunto. Essa infatti comincia a esserci nel momento in cui io percepisco il mio invecchiare, che è tutto mio. Certo c'è una fenomenologia precisa che identifica lo status di vecchio, il fisico prima di tutto. Ma l'osservazione oggettiva della vecchiaia, a chi vecchio non è ancora, in sé offre poco, può solo suggerirne una generica sensazione, e una suggestione non è un vero e proprio contatto. Un giovane geriatra saprà tutto dei vecchi, ma li "sentirà" solo astrattamente. Quando io giovane guardo un vecchio, pur scorgendone le evidenze, cioè le generalità, posso percepirlo come un essere che mi è simile soltanto in una prospettiva futura. Egli ora non è un mio simile. Solo dal momento in cui anch'io comincerò a invecchiare piano piano percepirò dapprima gli altri come più vecchi di me fino a quando, più in là nel tempo, vedrò il vecchio come un altro me stesso. Una proiezione che lentamente diventa incarnata, *embodied*.

Per questo, probabilmente, è più facile raccontare la vecchiaia dal punto di vista del singolo individuo. Descriverla in generale è utile ma è poco efficace, proprio come è più utile il particolare del singolo romanzo rispetto al generale della letteratura. Parlare in generale della vecchiaia è come dire cosa essa possa essere. In particolare, invece, è come dire che cosa essa è.

Ma la mia età si colloca in una certa epoca, e la mia età, in questa certa epoca, corrisponde, grosso modo, a un determinato insieme di saperi/esperienze. E lo sperdimento generale che è proprio dei vecchi di ogni tempo, oggi a noi tocca viverlo in condizioni mutate rispetto al passato, perché le condizioni in cui si vive sono in perenne mutamento. È l'aggiornarsi della vecchiaia, il diverso modularsi dell'invecchiare. Ci sono vecchiaie deliziose e vecchiaie spaventose, scorci di vita affrontati con levità e conclusioni orribili e il solo elemento che le accomuna è la conta del tempo. Ma la categoria del tempo non può da sola istituire un'ontologia. L'ansia definitoria, direi tutta occidentale, in questo campo non ha molto senso (se non per stabilire convenzioni scientifico-sociologiche: gli *young old*, gli *old old*, gli *oldest old*, la terza età, la quarta età…).

Anche perché si rischia di ancorarsi a concetti che in sé possono non avere un'utile consistenza. Cicerone descrisse la vecchiaia che più gli stava a cuore prendendo come esempi i vecchi e ricchi senatori romani. Avesse raccontato nel *De senectute* i vecchi romani umili tutto sarebbe stato diverso nell'immagine che dei vecchi avremmo avuto per secoli. Tra l'ottantenne Mick Jagger e l'ottantenne eximpiegato mio vicino di casa non ci può essere alcuna relazione. Il numero 80 non è che una futile casualità che li accomuna, come potrebbe esserlo il colore verde di una loro giacca. Vecchi tutt'e due, certo, ma che senso comune ha una parola che viene usata per designare fenomeni così distanti?

Abbiamo dovuto aspettare il 1970 per capire, grazie al sempre fondamentale *La terza età* di Simone De Beauvoir, che "vergogna" fosse la vecchiaia. «I vecchi sono degli esseri umani? – scriveva – A giudicare dal modo con cui sono trattati nella nostra società, è lecito dubitarne: la vecchiaia resta un segreto vergognoso, un soggetto proibi-

to. È proprio questo il motivo che mi ha indotto a scrivere queste pagine. Ho voluto descrivere la condizione di questi paria e il loro modo di vivere, ho voluto fare ascoltare la loro voce: saremo costretti a riconoscere che si tratta di una voce umana."
Conclusione: 1. la vecchiaia vera è quella mia e 2. questa realtà effettiva tutta mia non so bene quando comincerà. So soltanto che sarà diversa dalle vecchiaie che mi hanno preceduto. Essa è un fatto temporaneo molto strettamente legato al momento storico in cui accade. Per questo, a mio modo di vedere, è necessaria una continua revisione della nozione di invecchiamento. Solo se questa prospettiva è messa a fuoco si può cercare di capire il proprio presente. Non il presente in generale, ma il proprio determinato presente individuale.
Fino agli anni Sessanta-Settanta c'era come un protocollo dell'invecchiare, l'invecchiamento era ancora sostanzialmente inscritto nella codificazione antica, c'erano dei modelli sociali invalsi, per uomini e donne, e man mano che le persone varcavano la soglia fatidica bastava conformarsi e il gioco era fatto, le femmine dentro a un certo cliché, i maschi in un altro, le ricche, i ricchi, tutti avevano le loro modalità di invecchiamento già predisposte. E tutti questi modelli erano strutturati sui diversi, e ben distinti, valori della classe sociale di appartenenza: invecchiare da contadini voleva dire una cosa precisa, da ricchi possidenti un'altra altrettanto precisa, da operai, da segretarie… Il resto lo faceva la salute.
Con le mutazioni prodotte dalle crisi e dalle ribellioni degli anni Sessanta-Settanta, tutto ha preso a cambiare (come gli alberi di Al Pacino) e i *baby-boomers*, i giovani di allora che oggi stanno cominciando a invecchiare, non ne vogliono sapere di schemi e copioni già scritti, gradualmente ciascuno di loro sta provando a invecchiare alla maniera sua propria. Secondo strani conformismi tutti loro, che spesso diventano vere bizzarrie sociali e culturali: ci sono divertenti e impuniti *rockers* a spasso per le città, vecchi *intellettuali*, *militanti-comunque-e-sempre* con la mazzetta dei quotidiani sotto braccio, *scout* macilenti ma indefessi, *femmine incazzatissime for ever…* (quanto grande sia, in Italia, l'affezione a questi cliché "di lotta" lo dimostra Lidia Ravera con il romanzo *Il terzo tempo* (2017), e il suo blog).
La capacità, il gusto e il piacere di esercitare il libero arbitrio sulla nostra vita, di decidere il nostro *Che fare?*, appannaggio fino a ieri delle classi privilegiate, oggi è di ciascuno di noi, tutti quanti possiamo praticare la libera scelta, almeno sul piano del costume sociale. La gabbia economica rimane un preciso confine entro cui questa libera scelta si comprime, ma il diritto a invecchiare secondo costumi di vita ispirati alle libertà è senz'altro una concreta acquisizione di progresso di cui disponiamo. Su questo, per altro, si fonda l'attuale inedita dinamica sociale tra i neotenici *baby-boomers* che non ne vogliono sapere di invecchiare e i loro figli, i *millennials* (cfr. Aime&Borzani 2017).
Dagli anni Sessanta-Settanta in poi l'invecchiamento si è come disciolto, deregolamentato, e adesso a invecchiare siamo sostanzialmente soli, dobbiamo ciascuno trovare o inventare la nostra strada. Si può sicuramente ancora scimmiottare il vecchio di un tempo, fare quello che bivacca fisso alla bocciofila (ma ci sono ancora le bocciofile?), puoi fare l'*umarell* (l'anziano – tipicamente bolognese – che segue i cantieri), o la vecchierella indaffaratissima a pulire una casa che nessuno più frequenta, ma sarebbero tutte, diciamo così, citazioni, post-modernismi, vite inautentiche governate in realtà da una sostanziale perdita di orientamento (sulle molteplici strategie di difesa attuate nella nostra società varrà la pena fare uno specifico approfondimento).

Ecco, il disorientamento, il perdersi generalizzato, è questo che ci obbliga a reagire con flessibilità, che dovrebbe essere la cifra della nostra vecchiaia individuale e brada di oggi. Non ci si può più affidare a modelli stabiliti o irrigidirsi in comportamenti esteriori, schiaccianti e massificanti. Per i vecchi sono sempre più necessari molti e continui adattamenti, pena l'espulsione sociale e affettiva. Ma paradossalmente – salute a parte – proprio questa necessaria "mobilità mentale", questa capacità di cambiare e adattarsi alla svelta alle situazioni di vita, può diventare l'arma che ci permette di sostenere la guerra della vecchiaia.

1.2. Questioni

In questo quadro generale merita riflettere in particolare su alcuni aspetti che necessariamente convivono, con diverse intensità, nell'esperienza del singolo. La stretta analogia con la fase adolescenziale della vita, per esempio. L'adolescenza e la vecchiaia sono "le età per antonomasia della vita", dice lo psicoanalista junghiano Francesco Stoppa (2021), intendendo per età "quelle soglie critiche che ci costringono a rinegoziare il rapporto con noi stessi e col mondo" e per vita "ciò per cui non siamo mai pronti". Adolescenza e vecchiaia, – che sono "tempi logici" e non solo cronologici –, inevitabilmente sono anche "le età del desiderio". E il *desiderio*, la cui definizione non è facile, in queste fasi della vita riguarda "ciò che si muove in noi nel momento in cui ci troviamo in uno stato di smarrimento conseguente alla perdita delle nostre certezze". Da questa essenziale "panoramica" sulla nostra interiorità si colgono a fondo le implicazioni contemporanee dell'invecchiamento. Provare a descrivere che cosa sia oggi la vecchiaia potrebbe persino offrire un filo narrativo che permette di ampliare la nostra coscienza complessiva sul presente storico.
Al di là dell'incultura patogena ("al botulino") delle innaturali mitologie mercantili, inoltre, diventa cruciale oggi più che mai per chi invecchia cogliere tempestivamente la consapevolezza di sé come fattore socialmente indispensabile, come parte di un prezioso transeunte collettivo, poiché significa arricchirsi di un essenziale passaggio verso il proprio compimento umano. A maggior ragione in un'epoca in cui la scienza ci mette a disposizione qualche decennio in più da vivere, l'"estate indiana della vita", come la definisce Pascal Bruckner (2020). Insomma, come dei vecchi giocatori di poker incalliti abbiamo l'opportunità di rilanciare. E' utile e in un certo senso confortante leggere l'ultima pagina dell'autobiografia del vecchio Carl Gustav Jung: "Sono stupito, deluso, contento di me; sono afflitto, depresso, entusiasta. Sono tutte queste cose insieme, e non so tirare le somme. Sono incapace di stabilire se alla fine valgo o non valgo, non ho un giudizio da dare su me stesso e sulla mia vita. Non c'è nulla di cui mi senta veramente sicuro... Quando Lao-tzu dice: 'Tutti sono chiari, io solo sono offuscato', esprime quello che provo io ora, nella mia vecchiaia avanzata... Eppure ci sono così tante cose che mi riempiono: le piante, gli animali, le nuvole, il giorno e la notte e l'eterno che è nell'uomo. Quanto più mi sono sentito insicuro di me stesso, tanto più è cresciuto in me un senso di affinità con tutte le cose. Anzi, è come se quel senso di alienazione, che per tanto tempo mi ha separato dal mondo, adesso si fosse trasferito nel mio mondo interiore, rivelandomi un'insospettata estraneità a me stesso" (Jung 1992).
Ebbene, se lo smarrimento della vecchiaia è il dato biologico *endogeno*, l'instabilità e l'inquietudine del nostro contesto epocale sono il dato *esogeno*. E se si colloca

questo nello scenario della pressione demografica globale, l'invecchiamento non può non essere uno dei molti aspetti cataclismatici del nostro mondo. Come dire, di nuovo una grande crisi, ancora un momento storico di profonda revisione nel quale "alla base di ogni comportamento, individuale o collettivo, [c'è] il sistema delle confusioni, il sistema del pensiero simbolico", come scrive Milan Kundera introducendo una nuova edizione de *I Sonnambuli* di Hermann Broch (2024) il libro della grande *Krisis* tra fine XIX e inizio XX secolo. L'odierna vecchiaia come novità macroscopica della società occidentale condivide certamente con quell'epoca il carattere di un sorprendente e per molti versi misterioso inedito.
Il salto digitale (dall'essere nel mondo, l'*in-der-Welt-sein* heideggeriano, all' essere nel web *in-der-Web-sein*, per usare la parafrasi proposta da Umberto Galimberti) è certamente un passaggio evolutivo che segna l'umanità e dunque anche l'invecchiare. Emblematica la ricerca condotta dallo University College London intitolata *The Antropology of Smartphones and Smart Ageing* (ASSA): undici comunità di persone appartenenti alla "terza età" analizzate nei loro diversi contesti geoculturali (Santiago-Cile, Kampala-Uganda, Yaoundé-Camerun, Dublino-Irlanda, comunità palestinese di Gerusalemme Est-Israele, Kyoto-Giappone, Shanghai-Cina, Milano-Italia). Lo descrive Davide Sisto nel suo *I confini dell'umano* (2023): "Pensiamo a uno smartphone ideato inizialmente per un teenager americano che, in seguito, viene utilizzato anche da un anziano peruviano emigrato in Cile, da un pensionato del ceto medio in Camerun, da un cittadino italiano e da una novantenne giapponese maestra di composizione floreale (rigorosamente a distanza, a causa delle difficoltà motorie dovute all'età)". È un'immagine efficace dello sfondo in cui sta avvenendo "un processo di coevoluzione biotecnologica globale". Ma non si tratta, evidentemente, di una semplice interconnessione esteriore (esosomatica), poiché in gioco c'è "il carattere intrasomatico del pensiero, del linguaggio, della creatività e della sensibilità del singolo fruitore". L'esito è una vera "cittadinanza digitale mondiale" che, come dimostra il progetto ASSA, si concretizza nel campo sanitario, delle relazioni a distanza e in quello politico. Per questo si può parlare di una "re-ontologizzazione dell'intero mondo" indotta dalle tecnologie digitali.
La percezione della morte in vecchiaia è un altro aspetto profondo sul quale merita riflettere. Ne parlava James Hillman nel suo *La forza del carattere*, (2000: 35-36), facendo notare come "l'età avanzata sia stata associata non già con la morte, bensì con la vitalità e il carattere. I vecchi non erano pensati principalmente come individui arrancanti con passo incerto verso la porta della morte, ma come saldi depositari delle usanze e delle leggende, come custodi dei valori locali, come esperti di arti e mestieri, come voci apprezzate del consiglio cittadino. Ciò che contava era la forza del carattere comprovata da una lunga vita. La mortalità era associata semmai alla giovinezza: nati morti e mortalità infantile, ferite in battaglia, duelli, rapine, condanne capitali, pirateria; i rischi professionali delle attività agricole, della miniera, della pesca; faide familiari e delitti passionali; epidemie e pestilenze che falcidiavano la popolazione nel fiore degli anni. I cimiteri erano punteggiati dalle corte tombe dei bambini". "L'intimo abbinamento di longevità e mortalità - prosegue lo psicoanalista -, quel nesso che lega in un matrimonio monogamo l'archetipo del vecchio e l'idea della morte, si impadronisce della nostra mente *soltanto nel diciannovesimo secolo*, con i progressi della demografia" (corsivo mio). Per Hillman bisogna "disfare la coppia morte-vecchiaia, [...]. L'idea di 'vecchio' è presente in varia misura in molti fenomeni il cui carattere ammiriamo,

come le vecchie navi, le vecchie case, le vecchie fotografie; in questi casi l'aggettivo 'vecchio' non rimanda né a qualcosa che ha passato la mezza età né a qualcosa che è avviato verso la morte". Dobbiamo considerare la vecchiaia "in se stessa, una cosa a sé stante, liberata dal cadavere". In fondo non si tratterebbe altro che di riprendere il filo "laico" delle generazioni che ci hanno preceduto di poco e riconnetterci alla cultura degli antichi Greci.
C'è un crescente bisogno di narrazione dal punto di vista della vecchiaia per questo è bene descrivere la vecchiaia, raccontare la vecchiaia, e, aggiungiamo, anche giocare alla vecchiaia. E' necessario per produrre un nuovo immaginario che sia all'altezza dei tempi. Si invecchia di più e la massa empirica del fenomeno preme producendo sempre più scienza e coscienza del dato. Ma anche questo aspetto è sottoposto alla mutazione del nostro tempo rendendo il raccontare un'ulteriore sfida sociale. E' *l'insidia dello storytelling*, di cui parla il filosofo tedesco-coreano Byung-Chul Han nel suo libro *La crisi della narrazione* (2024): "Nel momento in cui le narrazioni – scrive - vengono viste come un qualcosa che può essere costruito seguendo delle regole di composizione, viene meno il loro momento di verità interno. Le narrazioni sono percepite come contingenti, sostituibili a piacimento e modificabili. Ciò che ci vincola fiduciosamente e ciò che ci lega non proviene più da esse." Nella nostra epoca post-narrativa, segnata da una crescente esperienza della contingenza, "i modelli narrativi non sviluppano alcun potere di coesione. I racconti rendono possibile l'emergere di una comunità. Lo storytelling, di contro, dà forma solo a una community, che è la versione mercificata della comunità. La community è composta da consumatori." Essere connessi in rete, dunque, non significa essere legati, continua Byung-Chul Han, "Attraverso la digitalizzazione in quanto informatizzazione la realtà viene appiattita. La crescente povertà di esperienze di contatto ci rende malati. Mancandoci completamente l'esperienza del contatto, restiamo terribilmente intrappolati nel nostro ego. Il contatto in senso enfatico ci strappa dal nostro ego. La povertà di esperienze di contatto significa in ultima analisi una povertà di mondo. Il che genera in noi depressione, isolamento e angoscia. La digitalizzazione intensifica tale povertà di contatto e di mondo. Paradossalmente, proprio la crescente connettività ci isola. In questo consiste la dialettica disperata della connessione in rete." Inutile dire che per coloro che sono abituati alla potentissima lettura immersiva, cioè chi sta invecchiando oggi, questo è un aspetto di una formidabile pregnanza.
E poi c'è la *Solitudine. Il male oscuro delle società occidentali* (2020) come titola il libro di Mattia Ferraresi in cui si analizza come sia stato possibile che una splendida idea di emancipazione dell'uomo moderno, la ricerca della libertà, possa essersi trasformata, grazie al neo-liberismo, in una condizione di vera sofferenza per le società più sviluppate come quelle occidentali. La solitudine, dice Ferraresi, "è lo stato esistenziale dell'uomo contemporaneo" ed è figlia "dell'individualismo, inteso innanzitutto come autodeterminazione e autocompimento della persona" (p. 4). La solitudine, quella in carne ed ossa, è "Un sentimento soggettivo e sgradito di mancanza o perdita di compagnia. Accade quando si presenta uno squilibrio fra la quantità e la qualità delle relazioni sociali che abbiamo e quella che vorremmo" secondo la definizione della Jo Cox Commission on Loneliness, la commissione, nata sul lavoro fondamentale della deputata Jo Cox uccisa da uno squilibrato "sovranista" inglese nel 2016, istituita dal governo inglese per lo studio del problema e l'identificazione di strategie sociali per affrontarlo. Una sorta di riconoscimento ufficiale del problema che nel 2018 si concretizzerà in Gran

Bretagna, con il governo di Theresa May, in un "Ministero della Solitudine". Una lungimiranza sociale che proiettata sul mondo dei vecchi diventa ancor più decisiva. In una società ancora fortemente *ageista* questa illuminata controcultura istituzionalizzata, diventa fonte di equilibrio fondamentale. Perché solo in una società *age-friendliness* si può "guardare all'invecchiamento in modo molto più fondato: interessandosi alle traiettorie e non principalmente alle conseguenze a valle, che corrisponderebbero a una prospettiva *a priori*", come osserva Didier Tsala Effa in conclusione del suo saggio.

1.3. Che fare? Come fare?

Sono domande evidentemente spropositate, alle quali risposte circostanziate non ci sono, ma esprimono la giusta pulsione per affrontare la realtà dell'invecchiamento. Il solo porsi l'istanza interrogativa ci mette nella direzione più adeguata di fronte all'inventario davvero infinito delle ricadute del mondo contemporaneo sull'invecchiamento. E i saggi che seguono ne sono una evidente verifica. Le diverse demografie (occidentali, asiatiche, africane) impongono dinamiche differenziate e su scala variabile. Laddove la scienza ha esteso l'arco temporale della vita, la "produzione" di vecchiaia è aumentata così tanto da mettere in difficoltà persino i sistemi di *welfare*. Di sicuro la massa empirica globale del fenomeno preme producendo sempre più scienza e coscienza del dato. *Che fare? Come fare?*: forse proprio la vaghezza di queste domande indica la corretta prospettiva generale nel liberare la vecchiaia dalle rigidità quantitative e restituirla al naturale flusso vitale rispettoso dell'unicum individuale. Ciò che più vale in una visione sul futuro è senz'altro l'idea dell'invecchiamento come percorso ininterrotto di evoluzione di un Sé, senza più alcuna classificazione, e al di là dei fondamentali contributi che ciascuna disciplina può apportare. E' decisivo che il panorama culturale si allarghi superando definitivamente l'etica Platone - Aristotele (vecchiaia saggia e preziosa - fardello di inutilità). Iperlibertà vs ipercomplessità.
Non senza un tocco di follia, che è bene portare sempre con noi, come anni fa ci ha insegnato la "pesante leggerezza" di Mordecai Richler con *La versione di Barney* (trad. M. Codignola, Adelphi, 2000) che è stato un faro di ironia e sottile intelligenza umana, e ora prova a dirci Jeroen Brouwers, un altro "utile matto", con *Il cliente Busken* (2024).

2. I saggi di questa raccolta

Dopo aver evocato la contrapposizione classica fra vecchiaia come sinonimo di decadenza e vecchiaia come sinonimo di saggezza, il contributo di Flavio Valerio Alessi e Luigi Lobaccaro fa suo il presupposto filosofico secondo cui il corpo non è un semplice punto di partenza biologico del senso ma instaura esso stesso un vasto e complesso campo di significazione. Gli autori passano quindi all'analisi di otto esempi cinematografici significativi. I primi due, in cui viene sottolineata in modo particolare la tematica della temporalità, sono *Il curioso caso di Benjamin Button* di David Fincher (2009) e *Old* di M. Night Shyamalan (2020). In questi film infatti il corso del tempo subisce, rispettivamente, un'inversione e un'accelerazione. I corpi dei protagonisti si trovano così o a ringiovanire progressivamente o a invecchiare precocemente, con una figurativizzazione paradossale della vecchiaia in cui il corpo-sostanza si colloca tra *Leib*, il corpo vivente, e *Korper*, il

corpo nella sua materialità. Sia Benjamin, destinato a morire neonato in base alle leggi di una vita a ritroso; sia i turisti di Shyamalan, vittime di un esperimento e destinati a invecchiare velocissimamente, tentano di resistere, di boicottare in qualche modo le conseguenze di questa temporalità assurda e inesorabile.
I concetti fontanilliani di *me carne*, *sé-idem* e *sé ipse* informano invece l'analisi di altri due film, *The Wrestler* di Darren Aronowsky (2008) e *Rocky Balboa*, scritto e diretto da Sylvester Stallone (2006). In queste due opere i protagonisti sono due ex campioni, rispettivamente di wrestling e di pugilato, che però affrontano in modo assai diverso il declino del loro corpo. Infatti se in *The Wrestler* il *me-carne* governa le mire esistenziali di "The Ram" che soccombe sotto il peso dell'età e delle dipendenze, in *Rocky Balboa* il *sé-idem* viene manipolato dalla volontà di riscatto del protagonista (*sé-ipse*), che risulta ancora in grado in grado di liberarsi, proprio sul ring, dalle limitazioni di un corpo anziano e dal dolore per la morte della moglie Adriana.
Il tema della memoria viene messo in campo tramite l'analisi di altri due film, *The Father* di Florian Zeller (2020) e *Ella & John* di Paolo Virzì (2017). Nel primo seguiamo il progressivo incrinarsi della distinzione fra realtà e allucinazione in un malato di Alzheimer, mentre nel secondo vediamo una coppia che, prossima alla fine, intraprende un ultimo viaggio assieme. Come sottolineano gli autori del contributo, questa storia dimostra come l'esperienza dell'anzianità non sia riducibile alla sola inabilità del corpo o della mente, ma possa trovare piena dignità nel riconoscimento dell'altro e di sé con l'altro.
Incentrati infine sul binomio vecchiaia-saggezza sono i due ultimi film presi in considerazione in questo articolo, e cioè *Youth* (2015) di Paolo Sorrentino e *Gran Torino* (2008) di Clint Eastwood. In queste opere dalla trama complessa, impossibile da sintetizzare qui, vediamo degli anziani fare i conti con la loro identità pregressa: un direttore d'orchestra, un regista, un veterano della guerra di Corea non dismettono semplicemente ciò che erano ma rigiocano la loro identità e la loro competenza sui nuovi scenari dell'anzianità, con esiti molto diversi: fallimentari o di eroico riscatto.
In conclusione, gli otto testi filmici considerati mettono in scena, in modo estremamente ricco e articolato, l'opposizione fra una vecchiaia intesa come decadimento, minaccia all'identità personale e pubblica, perdita di futuro; e una terza età vista come opportunità, fase della vita in cui ricalibrare la propria esperienza del mondo, ripensare a sé stessi, occupare nuovi spazi sociali, arrivando talvolta addirittura a capovolgere la propria storia individuale.

Federico Bellentani e Massimo Leone presentano, nel loro contributo, un progetto di ricerca che parte anche da un posizionamento teorico riguardo la cosiddetta "semiotica applicata". Quest'ultima, secondo gli autori, non solo deve studiare il mondo, ma deve anche incidere sulle sue forme di vita. Nella fattispecie, questa ricerca parte da ragionamenti semiotici ma si propone lo sviluppo di una piattaforma digitale che possa fungere da "kit della memoria" per gli anziani e le loro famiglie allargate. Il contesto è quello del progetto *EUFACETS | EU Face Advanced Communication for Elders Treasuring in Society* (ERC-2022-POC2, n. 101100643, Principal Investigator: Prof. Massimo Leone), che offrirà la possibilità di caricare e condividere fotografie in rete, aggiungendo informazioni e narrazioni. In altri termini, attraverso questa piattaforma, i membri della famiglia potranno digitalizzare una foto analogica e inviarla all'anziano che sarà così inco-

raggiato ad aggiungere informazioni di base (data, luogo, persone, ecc.), aggiungere ulteriori narrazioni audio inerenti alla foto e infine condividere con il resto della famiglia i racconti personali. Questi materiali, assieme ad altre eventuali narrazioni secondarie, costituiranno una sorta di patrimonio narrativo della foto. Tutto questo parte dalla considerazione del potenziale benefico delle tecnologie digitali per migliorare la qualità della vita degli anziani, di cui si dibatte ampiamente da qualche anno. Nonostante l'enorme circolazione di immagini di volti oggi nel web, si è notato come ci sia una carenza di volti anziani e in generale di presenza di questi ultimi nella rete. Quindi la piattaforma vuole migliorare l'accesso al web a chi era giovane prima del suo avvento creando comunità virtuali basate su valori, narrazioni ed emozioni condivise, e correggendo così un caso importante di *digital divide*, data la preponderanza numerica delle persone in età avanzata. Il network degli anziani deve includere esclusivamente le persone che gli stessi anziani hanno incontrato fisicamente in occasioni significative. La piattaforma intende infatti correggere le storture delle attuali piattaforme social di natura commerciale che promuovono nuove connessioni indipendentemente dalla significatività dei rapporti.
Il contributo di Bellentani e Leone cita un'ampia letteratura per sottolineare come l'orientamento degli studi sulla tecnologia rivolta agli anziani sia cambiato negli ultimi anni, incentrandosi di più sul punto di vista degli anziani stessi e quindi su temi come la solitudine, le emozioni specifiche, l'invecchiamento LGBTQIA+, le pratiche religiose, la pianificazione e il design urbano e infine il *digital divide*, di cui si è detto. Gli autori si dicono convinti che la semiotica abbia una vocazione specifica a dare il suo contributo in tutti questi ambiti, per esempio nello studio del volto come testo, che ha costituito l'oggetto di una precedente ricerca (ERC FACETS, sempre diretta da Massimo Leone), su cui questa nuova poggerà. La diffusione delle immagini facciali ha avuto un profondo impatto sul significato e sul ruolo del volto nella società poiché, con la loro capillare rappresentazione del viso umano, le nuove tecnologie hanno incrementato un nuovo senso d'individualità. In conclusione, secondo gli autori è importante che anche in questo ambito si giochi una sfida di ri qualificazione della vita delle persone anziane.

Il contributo di Angelina Biktchourina è focalizzato sulle forme lessicali russe che riguardano le persone attempate. Tali usi vengono indagati ad ampio raggio, prendendo in considerazione testi letterari e cinematografici degli ultimi settant'anni, il che permette anche di registrare alcune trasformazioni epocali interessanti. Il corpus è già strutturato a monte ed è costituito dal *Nacional'nyj Korpus Russkogo Jazyka* (NKRJa), dal sotto-corpus letterario *Xudožestvennyj korpus* del corpus principale *Osnovnoj korpus*; e, per quanto riguarda il sotto- corpus cinematografico e teatrale, si è fatto riferimento al *Reč' kino / teatral'naja reč'*. Per dare un'idea dell'ampiezza dell'indagine, il sotto- corpus letterario comprende 8508 testi e quello del cinema 582 film. Potrebbe sembrare uno studio interessante solo per l'ambito slavistico ma è invece importante per la via metodologica che indica, poiché indubbiamente nei diversi usi linguistici (qui di carattere artistico) rimane una traccia estremamente importante delle valorizzazioni sociali della vecchiaia. Un notevole ostacolo, che l'autrice menziona con consapevolezza, è costituito dalla traduzione dei termini russi nel francese dell'articolo poiché determinate sfumature di significato potrebbero andare perse per chi non padroneggia la lingua russa. E tuttavia alcune varianti rimangono chiaramente delineate: per esempio la frequen-

za con cui appaiono termini che si riferiscono alla vecchiaia; il modo, più o meno famigliare o rispettoso, in cui gli anziani sono interpellati; i termini che ritagliano i legami di parentela e che, dai legami di parentela, diventano di uso allargato per indicare genericamente gli anziani (es. *babuška* 'grand-mère, *babka* 'grand-mère / vieille' *baba* '(une) vieille'). Così l'uso, nell'antico slavo, di termini analoghi per la persona anziana e la persona saggia indicano una considerazione della terza età come sinonimo appunto di saggezza piuttosto che di decadenza. Ma se lo *starec Zosima*dei ne *I fratelli Karamazov* di Dostoevski è ancora *pravednyj* ('juste'), *počtennyj* ('respectable'), *dostopočtennyj* ('vénérable'), *mudryj* ('sage'), negli anni Settanta del Novecento si moltiplica l'uso del termine peggiorativo *starpër* ('vieux péteux').
Le tabelle quantitative ci permettono di confrontare la frequenza di alcuni termini russi nelle diverse epoche. Per quanto riguarda l'uso del "tu" o del "voi/lei" in riferimento ai vecchi, esso sembra essere molto sensibile ai contesti epocali. Alcune variazioni appaiono più come mode difficili da spiegare: per esempio l'uso dell'appellativo familiare *babulja* ('mamie') è stato molto diffuso dopo la fine degli anni Sessanta, raggiunge la sua massima frequenza nel periodo della perestroïka (1985-1991), poi conosce un periodo di scarsa frequenza per ritornare in auge fra il 2009 e il 2015. In conclusione, lo studio di Biktchourina registra, a partire dagli anni Settanta del secolo scorso, un decremento dei termini che si riferiscono agli anziani, avanzando l'ipotesi che ciò sia legato alla progressiva urbanizzazione e conseguente perdita dei legami famigliari rurali. Ma registra anche un incremento di alcuni termini usati generalmente per le persone in età, come *staruška* 'petite vieille' o *staričok* 'petit vieux', come appellativi fra ragazzi giovani, esattamente come per l'uso amicale di *mon vieux* in francese.

Marianna Boero conduce una serie di analisi e riflessioni sulla figura della persona anziana nella pubblicità di oggi osservando come essa appaia spesso ancora, soprattutto in televisione, ancorata al modello tradizionale che vuole la persona attempata costitutivamente saggia, rassicurante e garante dei valori familiari. In realtà, come noto, profonde trasformazioni sono avvenute nella società contemporanea, con anziani che vivono più a lungo, in salute e impegnati in attività non solo familiari ma anche sportive, sociali, ricreative. Una rassegna della letteratura esistente sull'argomento affronta vari temi, come ad esempio il fatto che la terza età sia ugualmente sotto rappresentata in paesi dalla cultura e dai valori molto diversi, come ad esempio gli Stati Uniti e la Corea del sud. Del resto, è abbastanza intuitivo che il mondo pubblicitario, caratterizzato da euforia, positività e successo, non sia particolarmente incline a rappresentare individui che, per la loro età, sono associati a passività, menomazioni fisiche, dipendenza.
L'autrice conduce l'analisi sociosemiotica di un corpus di pubblicità in cui è presente la persona anziana e si tiene conto dei cambiamenti avvenuti. Alcuni brand sono stati infatti indotti, dalla convergenza dei cambiamenti socio-demografici e di fattori culturali, a riconsiderare le loro posizioni in rapporto al consumatore anziano e alla sua rappresentazione nella comunicazione di marca. Non solo le persone in età sono rappresentante come attive e capaci di usare le nuove tecnologie ma c'è anche il tentativo di riarticolare la sfera affettiva legata alla vecchiaia, come nello spot *Heimkommen*, prodotto dalla catena tedesca di supermercati Edeka e divenuto virale, in cui un vecchio padre viene lasciato solo durante le feste di Natale. Ma quest'ultimo escogita uno stratagemma, facendo credere a figli e nipoti di essere morto e quando tutti arrivano a casa sua, pieni di angoscia e di

sensi di colpa, l'astuto nonnino fa invece trovare loro una bella tavola di Natale imbandita, e lo spot si chiude con una sensazione di allegria e sollievo. Il vecchio padre insomma, da vittima passiva e solitaria, diventa un Soggetto capace d'azione e "rivalutato" affettivamente.
Successivamente, l'autrice analizza dieci pagine Instagram dedicate al tema della "Silver age" gestite da persone che appartengono a una fascia d'età avanzata per utenti interessati alla moda e alla cosmesi. Il periodo di osservazione va dal 2022 al 2023 e le pagine sono state selezionate in base ad alcuni hashtag identificativi, per un totale di una cinquantina di post. Attraverso i numerosi esempi, appare chiaro come i social media abbiano dato un notevole contributo alla tendenza verso una maggiore inclusione e accettazione di diversi tipi di bellezza, al di là dell'appartenenza etnica, dell'orientamento sessuale e dell'età anagrafica. A quest'ultimo proposito, Boero rileva una vera e propria estetizzazione del corpo, del volto e dello stile delle persone anziane all'interno dei settori commerciali della cosmesi e della moda.

L'articolo di António Carvalho verte su un quartiere settentrionale di Lisbona, Alvalade, costruito negli anni Quaranta per far fronte a un processo di urbanizzazione dalle campagne e di sistemazione di persone meno abbienti che abitavano nei quartieri degradati del centro. Con la sua fisionomia modernista, durante la seconda metà del Novecento il quartiere aveva conquistato fasce più giovani della popolazione ma attualmente, dall'inizio del nuovo millennio, è stato riconvertito in quartiere per persone anziane (*NORC- Naturally Occurring Retirement Community*), sia per i servizi specifici che offre a queste ultime, sia per la riduzione dei costi che questa sistemazione comporta da un punto di vista politico-amministrativo.
A livello progettuale, il quartiere era stato organizzato secondo un sistema di limiti e soglie, con isolati progettati da diversi architetti, in modo che la struttura risultasse "a cellule", ciascuna delle quali doveva possedere una propria fisionomia atta a creare un senso di comunità di vicinato. Secondo un'ottica modernista, il piano urbanistico di Alvalade prevedeva un'attenta distribuzione funzionale delle aree, una gerarchia delle strade (viali, vie, vicoli, passaggi pedonali) e l'alternarsi di blocchi abitativi e aree verdi. Dopo una dettagliata analisi di queste diverse "cellule" del quartiere, ciascuna delle quali prevede e instaura una serie di usi specifici dello spazio da parte degli abitanti, Carvalho passa a considerare la situazione più recente di Alvalade in quanto quartiere abitativo ideale per persone anziane. L'Organizzazione Mondiale della Sanità ha elaborato il concetto di "città a misura di anziano" (OMS, 2007), basato su otto parametri: alloggi, trasporti, spazi esterni ed edifici, servizi di supporto alla comunità e servizi sanitari, comunicazione e informazione, partecipazione civica e occupazione, rispetto e inclusione sociale, partecipazione sociale. Con il supporto visivo di molte cartine e fotografie, l'autore descrive passo passo il quartiere di Alvalade tenendo presenti gli otto parametri dell'OMS e dimostrando in modo convincente che questo quartiere costituisce una sorta di città ideale per le persone anziane. Per quanto riguarda i principi più astratti, e quindi difficili da dimostrare con evidenze visive, si può considerare la vivace vita di Alvalade, la densità delle sue attività, il movimento di persone in uscita e in arrivo, e anche il carattere urbanistico modernista ma non anonimo, con alcuni edifici caratteristici che ad esempio, con le loro terrazze, creano delle incorniciature poetiche del cielo. Insomma, conclude Carval-

ho, questo quartiere di Lisbona fa ben sperare in uno sviluppo delle città che sia sostenibile dal punto di vista del progressivo invecchiamento della popolazione.

Nel suo contributo, Emma Cesari intende ripercorrere il modo in cui, nel corso dei secoli, l'arte ha trattato il tema della vecchiaia. L'autrice lo fa tenendo presente il binomio indicato da Louis Marin, quello fra arte come rappresentazione *trasparente-transitiva* di qualcosa e arte come rappresentazione *opaca-riflessiva*, ovverossia come discorso in sotto traccia sulla natura rappresentazionale dell'arte stessa. Lo studio presenta numerosi esempi provenienti dalla pittura, dalla scultura, dalla fotografia, dalla videoarte e dalla performance artistica. La parte dedicata alla pittura antica non può non menzionare il ritratto *La vecchia* di Giorgione, così realistico da sfiorare l'iper realismo; e la serie di autoritratti di Rembrandt, il quale, nel rappresentarsi da anziano, mostra la consapevolezza della vecchiaia che progredisce unita alla fierezza del proprio *status* di artista (vedremo anche nel contributo di Patrizia Magli, in questa stessa raccolta, il caso analogo di una pittrice contemporanea). Ingres, e il suo pittore di riferimento Raffaello, dipingono entrambi uomini importanti e potenti in cui la vecchiaia sembra aggiungere, anziché togliere, autorevolezza. All'inizio del Novecento ritorna, con Klimt, il ritratto impietoso di un corpo femminile degenerato nel tempo (cfr. *Le tre età della donna*), ma sussistono anche casi intermedi o, come si dice in semiotica, complessi, come quello del ritratto della regina Elisabetta di Lucien Freud (*Portrait of Her Majesty The Queen,* 2000-2001) in cui agli innegabili segni del tempo sembra sommarsi la persistenza del potere.
Le considerazioni sulla scultura partono da più lontano, dalla statuaria greca in cui a essere rappresentata è in genere la giovinezza eroica; ma talvolta, come nell'opera *Vecchia ubriaca*, del III secolo a.C., il Bello e Buono vengono sostituiti dalla rappresentazione verista di una donna preda sia dell'età avanzata che degli effetti del vino. La scultura lignea di Donatello della Maddalena nella sua vecchiaia o, nel Settecento, la statua di Voltaire modellata da Jean-Antoine Houdon, son altrettanti esempi di persone anziane che continuano a emanare un loro fascino, mistico o filosofico che sia. Un esempio degli anni Duemila che sembra far emergere un'altra variante interessante è l'opera di Giosetta Fioroni *Giosetta con Giosetta a nove anni* (2002), in cui l'artista da anziana dà la mano a se stessa novenne, e le due figure sembrano appoggiarsi vicendevolmente, in una sorta di coesistenza sostanziale fra il sé giovane e il sé anziano.
A metà Ottocento, con il sorgere della tecnica fotografica, si afferma prepotentemente l'istanza della *mimesis* nella rappresentazione artistica, e quindi anche nella rappresentazione fotografica della vecchiaia. I ritratti che fa Nadar di Honoré Daumier, Victor Hugo, Ernest Meissonier, Claude Monet, Félix Tournachon e di se stesso da vecchio, nella seconda metà dell'Ottocento, non fanno sconti quanto a profonde rughe, guance cascanti e barbe bianche. Ma la fotografia contemporanea sembra articolare invece in modo più vario il tema della vecchiaia, con opere come quella di Bill Viola che, anche grazie alle forme video, immettono la terza età in un contesto di sviluppo temporale più che come l'esito infausto di una degenerazione. Con una serie di altri esempi contemporanei, che non è possibile sintetizzare qui, Emma Cesari rileva una tendenza verso l'*estetizzazione* contemporanea della vecchiaia, anche attraverso performance di tipo artistico, come nei *tableaux vivants* di Vanessa Beecroft. In conclusione questa carrellata, che non può certo aspirare all'esaustività, indica tuttavia come nell'ambito artistico sia-

no sempre state espresse l'ambiguità e le ambivalenze connesse alla più tarda età della vita.

Mario De Angelis presenta un'approfondita analisi del film *Vortex* (2021) di Gaspar Noé, un regista franco-argentino noto per proporre nei suoi film scene o situazioni estreme tali per cui si è parlato, al proposito, di "cinema dell'eccesso" inteso a promuovere un'immedesimazione emotiva forzata e paradossalmente anti-empatica. In questo film i protagonisti sono due anziani coniugi, interpretati da Françoise Lebrun e Dario Argento, che, a circa due terzi della pellicola, muoiono. Il ritmo è lento, succedono poche cose legate alla routine quotidiana ma in particolare la donna, affetta da Alzheimer, si muove nello spazio scenico mostrando tutti i segni che Max Scheler descrive come tipici dell'invecchiamento, ovvero progressiva estraneità rispetto al mondo, introversione, risparmio delle forze, senso di distanza dal proprio corpo e dagli altri. Il modo distanziante con cui i personaggi ci vengono presentati, per esempio con frequenti split screen che instaurano un punto di vista anti-trasparente e anti-naturalistico, fa sì che il film agisca su di noi esattamente come la vecchiaia e la malattia stanno agendo sui protagonisti. Anche se non mancano caratterizzazioni specifiche dei due personaggi principali e del loro figlio, e viene accuratamente ricostruita una serie di spazi domestici ingombri di oggetti e al tempo stesso privi di vita, sono soprattutto i primi piani, per esempio dei cadaveri dei due protagonisti, a esprimere uno svuotamento del senso, un disfacimento dell'umano che la vecchiaia comporta soprattutto per colori i quali, come recita la dedica del film, vivono la terribile situazione in cui il cervello si decompone prima del cuore.
Seguendo numerose suggestioni teoriche, mutuate dalle neuroestetica (Gallese-Guerra, Ercolino-Fusillo) e dalle riflessioni di Gilles Deleuze e Victor Stoichita a proposito dello sviluppo di una modalità contemporanea dello sguardo, De Angelis suggerisce che questo film, più che in una riflessione sulla vecchiaia e sulla morte dei due protagonisti, trovi il suo elemento di interesse e di novità nella propria valenza meta-filmica: l'autore vi intravede infatti una proposta stilistica di "ipervisibilità pornografica" che ha esaurito ogni potenziale sovversivo inducendo un'interrogazione sullo stato dell'arte cinematografica.

Nel suo contributo dedicato all'interazione fra persona anziana e *care robot*, Giusy Gallo sceglie come ispirazione teorica principale il concetto formulato da Eric Landowski di *regime di aggiustamento*. Fra i vari *smart objets* di cui ci avvaliamo tutti, i *care robot* vanno visti in una dimensione che sta a metà fra quella oggettivante e soggettivante perché, interagendo con l'anziano, devono avere delle caratteristiche di sostituto umano e quindi non solo rispondere a comandi ma possedere anche la capacità, tipica dell'essere umano più che della macchina, di reagire in tempo reale, adattarsi, coordinarsi con i propri interlocutori. Il saggio percorre vari studi e varie controversie riguardo l'uso dei *care robot* nell'assistenza di persone in età avanzata. Coloro i quali sono meno favorevoli a questa soluzione vedono per esempio il rischio di perdita del senso di realtà o dell'instaurarsi di una relazione di dipendenza. Secondo altri studiosi, il dualismo tra virtuale e reale potrebbe essere sostituito dalla nozione di uno spazio ibrido, in cui coabitano soggetti umani e non, e nel quale i robot non solo aiutano materialmente ma sono anche oggetto di socializzazione fra diverse persone, nonché occasione, per l'anziano, di acquisire nuove abilità. Quest'ultimo aspetto corregge l'ideo-

logia che vuole il "vecchio" diverso, debole, da escludere o mettere ai margini. Per esempio nello spot *La gioia di condividere,* rilasciato da Amazon nel mese di novembre 2023, viene mostrato un anziano che è in grado di fare acquisti su un portale digitale.
Dal punto di vista narrativo, più che un modello di *disgiunzione/congiunzione* alla Greimas, nel caso dell'interazione persona-robot (ovvero fra soggetti e (s)oggetti) sembra funzionare di più il concetto di *unione* di Landowski, caratterizzato da forme diverse, più o meno codificate o aleatorie, di aggiustamento reciproco. Per esempio Pepper è un robot umanoide che si muove a 360° e possiede sensori tattili (testa, mani, paraurti), quattro microfoni direzionali, telecamere 3D e HD, un tablet touchscreen. L'interazione tra Pepper e la persona anziana avviene attraverso gesti, espressioni facciali, brevi racconti in risposta alle immagini mostrate sullo schermo. Il robot sollecita a mantenere viva la comunicazione e ha delle risposte comportamentali che appaiono non rigidamente programmate bensì improvvisate nell'*hic et nunc* dell'interazione. In conclusione, dice Gallo, l'interazione tra persone anziane e *care robot* è un'occasione per rivedere la rappresentazione della vecchiaia come vulnerabilità e per trovare una nuova definizione della *Silver Age* nella proattività generata dalla sintonizzazione e dalla compresenza con gli *smart objects*.

Francesco Galofaro descrive il tema della morte e dell'invecchiamento nel fumetto di super eroi. Nella parte iniziale del contributo, l'autore riflette sulla natura mitica del fumetto di questo genere se, seguendo la definizione lévistraussiana, si considera il fatto che queste storie sono soggette a innumerevoli riscritture, e gli eroi stessi sono sottoposti a una continua *replicabilità* con varianti. Non ha senso, sottolinea Galofaro, considerare come "autentici" o fondanti i primi numeri in cui compare un dato supereroe perché in queste saghe vi è una costitutiva variabilità dei tratti che però non cambiano tutti assieme, garantendo così il mantenimento della riconoscibilità dei personaggi. E infatti il corpus preso in esame da Galofaro è in qualche modo eccentrico rispetto alla Golden Age dei fumetti di questo tipo. Esso è così costituito: *Watchmen* e *Dark Knight* (Batman, 1986), perché rappresentarono il tema della senescenza del supereroe in modo nuovo, tanto da costituire ancora un modello; i *Fantastici Quattro* (1961 – oggi), perché raccolgono sia storie classiche che storie contemporanee fornendo così esempi in senso diacronico; e infine una miniserie speciale dell'Uomo Ragno, in cui la vita del protagonista è raccontata come se, a partire dagli anni '60, egli fosse invecchiato normalmente. Questi esempi costituiscono in qualche modo un'eccezione perché, come noto, nel fumetto di supereroi l'invecchiamento non è in genere previsto. Citando uno studio di Alvise Mattozzi, l'autore sottolinea come la competenza del supereroe si incarni nel suo supercorpo e quindi un corpo invecchiato corrisponde al ruolo attanziale di *opponente* nella misura in cui determina un *non poter fare* del soggetto-supereroe. In *Dark Night* vediamo entrambe le varianti perché Batman vi invecchia e Superman no: al contrario di quello di Bruce Wayne, Superman dimostra perennemente vent'anni e quindi, conclude Garofalo, se teniamo fermo il paragone col mito, Batman si ispira agli eroi mentre Superman agli dèi. In un episodio de I Fantastici quattro, la coppia Reed Richards e Susan Storm è mostrata invecchiata ma secondo gli stilemi della *Silver Age* contemporanea, con una raffigurazione felice e attiva della coppia in versione attempata. In *Watchmen* si trova un altro genere d'anziano, non così pacificato e risolto: Sally Jupiter *(Silk spectre)*

vive in una casa di riposo ma tristemente poiché beve e rimpiange la giovinezza arrivando a collezionare parodie pornografiche delle proprie avventure. In altri casi, come in Zdarsky & Bagley (2019), i supercattivi invecchiati si vendicano sui giovani precludendo loro il futuro.
Dopo un'interessante carrellata di ulteriori casi, Galofaro conclude che la rappresentazione dell'invecchiamento e della morte del super eroe continua a costituire una difficoltà strutturale all'interno del genere. Alcuni invecchiano bene e si trasformano da eroi a destinanti; se non realizzati, in vecchiaia i super eroi si trasformano invece in anti-soggetti, vendicativi, senza una vita degna di essere vissuta, spesso invalidi, malati cronici o terminali. In questo modo, il fumetto organizza i temi legati all'anzianità *contrapponendo modelli e anti-modelli*, e questo si esprime anche attraverso diversi modi di disegnare l'eroe o l'eroina invecchiati, nel senso che la matita infierisce in modo particolare su coloro che incarnano modelli negativi di invecchiamento.

Dopo aver sottolineato l'estrema importanza e specificità di specie del riconoscimento del volto per l'identità dell'essere umano e per la sua relazione con gli altri esseri umani, Remo Gramigna passa a illustrare il punto focale del suo contributo ovvero le rughe come segno essenziale del passare del tempo. Il lavoro è suddiviso in quattro sezioni: dopo una disamina della letteratura sull'invecchiamento con particolare riferimento al formarsi delle rughe, si passa alla discussione dei vari sistemi di lettura del volto (fisiognomica, *in primis*), a una carrellata storica sui modi di interpretare le rughe e, infine, a una parte dedicata alla differenza fra fisiognomica e patognomica.
Le varie culture assegnano un valore diverso alle rughe che appaiono con l'età: per alcune esse sono una specie di sommatoria delle esperienze vissute e pertanto sono il simbolo importante dell'esperienza acquisita dall'individuo; per altre, esse definiscono di volta in volta una identità specifica della persona, una nuova "unità" che si instaura nelle varie fasi della vita. Nella nostra cultura le rughe sono semplicemente qualcosa da cancellare, in nome di una eterna giovinezza, e si può farlo digitalmente su piattaforme come *Snapchat*, *Instagram*, *TikTok*. Ma i social media permettono anche una retrospettiva del viso di una persona, per esempio *Facebook memory* mette in ordine cronologico le foto postate da un utente, o l'applicazione per cellulare *FaceApp* produce foto retrospettive e future rispetto a un volto attuale. Generalmente tuttavia la vecchiaia, e le rughe che ne sono un segno, costituiscono oggi una sorta di stigma sociale e si interviene nella realtà con la chirurgia plastica e altre metodiche atte a conformare pedissequamente i volti all'estetica vigente. Eppure il volto è costantemente interpretato soprattutto per la sua capacità di esprimere emozioni, come ricordava Paul Ekman che ne ipotizzava sette universalmente espresse dalla faccia umana (felicità, tristezza, rabbia, disgusto, paura, disprezzo e sorpresa). L'autore menziona anche uno studio di Ernst Gombrich in cui si considera l'aspetto inverso a quello metamorfico del volto: Gombrich parla infatti di una "costanza fisiognomica" di ogni individuo attraverso le varie epoche della sua vita. Secondo altri, come Georg Lichtenberg, ognuno di noi proietta dei modelli nell'interpretare il volto di un altro perché, di fatto, esso è insondabile nella sua interezza espressiva.
L'autore illustra infine studi di patognomica in cui le rughe facciali sono viste come impronte di ripetuti stati passionali, fino alla formazione di quelle che alcuni chiamano "pseudo espressioni", cioè espressioni impresse sul volto nel tempo

dalla gravità e dall'abitudine a esprimere determinate emozioni cosicché alla fine queste ultime rimangono costantemente impresse, indipendentemente dallo stato d'animo attuale della persona. In conclusione, le rughe appaiono non solo come un elemento biologico ma come parte di un più ampio sistema semiotico che merita approfondimento.

Il contributo di Emilano Loria parte dall'*ageismo* inteso come "pregiudizio, stigmatizzazione, discriminazione e oppressione nei confronti di una persona o gruppo a causa della loro età" per rivedere alcuni preconcetti riguardo la terza età. Uno di questi, smentito dalle statistiche, è quello dell'"anziano asessuato", poiché dalle indagini effettuate emerge una realtà ben diversa, con almeno un terzo delle persone intervistate che si dice ancora attivo sessualmente in un'età avanzata. Ma acquista valenza negativa anche la pretesa opposta, e cioè quella dell'anziano-mai-anziano, performante, di successo. Questo tipo di aspettativa, qualora estesa alla sfera sessuale, comporta prestanza fisica negli uomini e sex appeal nelle donne indipendentemente dall'età. Questo approccio alla vecchiaia provoca inevitabilmente frustrazione e bassa autostima. Quindi diversi studi, che l'autore illustra, propongono di sostituire il modello dell'"invecchiamento di successo" con quello dell'"invecchiamento sano" che comporti soprattutto sentimenti di inclusione sociale, autenticità, capacità di relazionarsi e di dare ancora motivazione alla propria vita.
Poiché l'attuale tendenza demografica nei Paesi occidentali industrializzati è quella di un progressivo invecchiamento della popolazione, la sfida più grande nei prossimi venti anni sarà la gestione delle malattie croniche. E qui entra in campo la sfida opposta e cioè quella di far sì che l'anziano sia più focalizzato sui punti di forza della propria esistenza e non su quelli, inevitabili, di fragilità. In tal senso i veri nemici sono l'isolamento sociale e la solitudine affettiva che, come numerosi studi ormai dimostrano, diventano altrettanti fattori di rischio per la salute mentale e fisica nella terza età, paragonabili ad altri fattori di rischio come l'ipertensione, il fumo o l'obesità. Loria ricorda che in alcuni Paesi, come ad esempio il Regno Unito e il Giappone, sono stati istituiti veri e propri *Ministeri della solitudine*. In Giappone, dove la percentuale di popolazione anziana è molto alta, c'è anche il dato di fatto che molte di queste persone non sono mai state sposate e quindi si trovano, durante gli anni della vecchiaia, in una situazione povera di relazioni affettive.
Il problema è migliorabile anche con l'acquisizione, da parte degli anziani, di competenze nell'uso del computer e della Rete. Per esempio, in Italia, le tele-visite sono riconosciute dal 2020 come servizio erogato dal SSN: la cosiddetta *eHealth* possiede un grosso potenziale per migliorare l'efficienza delle attività dei medici riducendo al contempo il loro carico di lavoro nonché i costi (la spesa sanitaria in Italia per la gestione delle cronicità occupa l'80% delle risorse). La tele-assistenza sta avendo un ruolo sempre più rilevante non solo nello stretto ambito delle cure mediche ma anche nell'alleviare forme di abbandono affettivo e isolamento sociale creando nuove forme di prossimità con i familiari e in genere con i caregiver.
Patrizia Magli affronta il tema della rappresentazione artistica della vecchiaia partendo dall'opera di Omar Calabrese *L'arte del ritratto* in cui l'autore elenca la serie di motivazioni che possono ispirare un pittore o una pittrice nell'atto di autorappresentarsi: la ricerca dell'identità, la testimonianza autografa, la traccia di sé nel mondo, la rivendicazione del merito artistico, l'esplorazione intima.

Nella pittura femminile, forse per la posizione subalterna occupata sempre dalle donne, l'autoritratto assume spesso la valenza di una rivendicazione di potere, prima di tutto espressivo. Per esempio Artemisia Gentileschi, nei primi del Seicento, quando era ancora giovanissima, si raffigurava come allegoria della stessa Pittura. Insomma l'autoritratto diventa, per le donne che sono escluse dai riconoscimenti pubblici, una forma di autoaffermazione, una "enunciazione di presenza".
Ma cosa succede quando il loro volto è trasformato dal tempo? Molte artiste dei secoli passati o più vicine a noi come Sofonisba Anguissola, Rosalba Carriera, Audrey Flack, Jo Spense e Rachel Lewin non hanno esitato a ritrarre i loro volti e i loro corpi oltraggiati dal passare del tempo e talvolta dalle malattie. Uno degli elementi più interessanti sta però nella continuità o meno di questo processo metamorfico che assume valenze di mostruosità e di tragicità nei casi in cui l'invecchiamento avvenga, o sia percepito, in modo istantaneo, fuori dalla continuità di un processo, come nella celebre matinée dei Guermantes del *Tempo ritrovato* proustiano, o nel cedere precoce e improvviso del volto della protagonista de *L'amante* di Marguerite Duras. E del resto il ritratto, ogni ritratto, è destinato ad arrestare la verità di un momento ed è per questo che spesso gli artisti producono una *serie* di autoritratti che possa restituire la mobilità metamorfica del loro volto.
E questo è il caso della pittrice finlandese Hélène Schjerfbeck che ha eseguito autoritratti dall'età giovanile fino ai suoi ultimi anni di vita. Si tratta di circa una quarantina di dipinti o disegni, eseguiti in un arco di tempo che va dal 1880 al 1946, anno della sua morte. Poiché negli anni non cambia solo il volto di questa pittrice ma anche il ma anche il modo in cui ella lo rappresenta, Patrizia Magli suggerisce che questi dipinti non costituiscano solo una rappresentazione di sé, ma abbiano anche un valore di riflessione sull'autoritratto in particolare, e sull'arte in generale. A mano a mano che l'età avanza, il volto di Hélène appare sulla tela sempre più sfigurato, cancellato, limato fino all'irrappresentabile, pur preservando una propria individualità. Il *punctum* visivo delle labbra rosse che appare in un ritratto del 1939 sbiadisce in labbra dai colori meno vivi nei ritratti successivi fino a diventare, negli ultimi ritratti, un quadratino rosso sotto la bocca, sottolineando così un processo di geometrizzazione del volto verso l'irrigidimento cadaverico.
Non è possibile anticipare qui tutti i passaggi dell'accurata analisi di questo corpus pittorico che indaga per esempio anche le espressioni patemiche di questi ritratti: sguardi mai neutri ma di volta in volta supplichevoli, imperiosi, sorpresi, corrucciati e, nei ritratti della vecchiaia, stupiti, impauriti, orripilati. Ma, conclude l'autrice, è sufficiente che del volto rimanga anche un solo resto esiguo, un *quasi nulla* sospeso tra il visibile e l'invisibile, perché chi dipinge possa comunque affermare il suo potere di rappresentarlo.

Fabio Montesanti parte da una letteratura sulle cosiddette tecnologie dell'informazione e della comunicazione (ICT) per indicare come la loro affermazione abbia determinato una vera cesura fra storia e iperstoria. In quest'ultima, non è più ammissibile non avere certe conoscenze, pena una vera e propria esclusione. Viviamo in una società in cui, da un certo punto in poi, non si è più trattato di far sì che le macchine assecondassero noi ma, al contrario, siamo noi a doverci adattare alle macchine. E sicuramente la generazione z è avvantaggiata rispetto

alla *Silver Age* per quanto riguarda l'uso delle tecnologie, se non altro perché ha cominciato a usarle fin dall'inizio della vita. Ma, come studi recenti hanno indicato, i nativi digitali hanno anche delle difficoltà specifiche: la poca dimestichezza dei giovani con la lettura immersiva e concentrata li ha privati di una capacità che è invece ben radicata nei cosiddetti *boomers*, cosicché i giovani possono soffrire di una vera e propria *demenza digitale* che comporta un calo del rendimento mentale, del pensiero, della capacità critica e di orientarsi nella complessità odierna del mondo dell'informazione. Le persone attempate invece occupano una posizione ibrida rispetto alle ICT, non sono quasi mai dei totali "barbari 2.0" perché se è vero che per ragioni anagrafiche sono radicate in una cultura di tipo analogico, condividono però in varia misura anche competenze di tipo digitale. In un certo senso esse si trovano in una posizione privilegiata, perché sono portatrici di conoscenze analogiche ancora necessarie e allo stesso tempo stanno assimilando le nuove conoscenze necessarie per l'uso delle ICT. In diversi questionari proposti agli anziani sull'uso delle tecnologie digitali, è risultato che molti degli intervistati le trovavano utili per correggere l'isolamento (si pensi per esempio ai periodi di confinamento per il Covid, ma non solo) e per godere di servizi on line che evitano spostamenti o lunghe attese. Bisogna inoltre considerare, ricorda Montesanti, che molte ricerche sul funzionamento cerebrale indicano una mantenuta plasticità neuronale nelle persone di età avanzata. Esse non devono essere considerate come necessariamente marginalizzate nell'uso delle ICT verso le quali anzi dimostrano una lenta ma progressiva acquisizione di familiarità; senza contare che la storia di queste generazioni le mette al riparo dai forti rischi di dipendenza a cui invece vanno incontro i giovani.
In sintesi, è dimostrato che le modalità di pensiero non possono diventare obsolete negli anni, al contrario delle tecnologie. E ciò permette all'autore di concludere che potremmo addirittura rivalutare il ruolo della *Silver Age* nella società contemporanea: gli anziani, lungi dall'essere dei "barbari 2.0", rappresenterebbero un punto di mediazione indispensabile tra il "pacchetto cognitivo" del passato e quello del presente.

Il saggio di Jenny Ponzo analizza la rappresentazione letteraria dell'immaginario legato alla rappresentazione di corpi umani invecchiati. L'analisi prende in considerazione un campione costituito da due romanzi italiani che presentano questo tema: *La stagione della caccia* di Andrea Camilleri (1992) e *Il dolore Perfetto* di Ugo Riccarelli (2004). In entrambi i testi la pelle dei protagonisti anziani è presentata come incrostata da uno strato materico. Nella storia raccontata da Camilleri, ambientata nel diciannovesimo secolo, il vecchio marchese Piluso si rifiuta di lavarsi da anni e appare rigido come una statua. Questa caratteristica non è associata, nel romanzo, a qualcosa di negativo ma come una caratteristica della persona. Infatti, quando il marchese annega accidentalmente in mare, il figlio commenta che per lui deve essere stato terribile morire lavandosi. Sole, il protagonista del romanzo di Ricciarelli, ha invece una valenza più mistica. Come molti santi, emana fin dalla prima infanzia un caratteristico profumo di violetta. Torna a casa dopo una lunghissima assenza e non lo riconoscono subito perché completamente coperto da una strana patina che sembra composta da materiali diversi: polvere, limatura, sabbia, terra, sporcizia. I familiari lo costringono a lavarsi e lui reagisce come se lo sottoponessero a una tortura. Man mano che la sporcizia viene via, il suo viso sembra tornare giovane ma al contempo l'uomo muore come se, con lo

sporco, gli avessero portato via la sua stessa identità e possibilità vitale.
In definitiva, dice Ponzo, la posta in gioco in queste narrazioni è lo scontro tra un'idea mainstream di "igiene" e un'idea alternativa, a volte semplicemente poetica e altre volte patologica, in cui l'identità e la memoria sono connesse a un'idea di accumulo, di creazione di un manto di particelle che funziona come una sorta di segno indicale, traccia tangibile e testimonianza della vita vissuta da quella persona. Tracce di questo immaginario sono rilevabili anche nei media: per esempio ha avuto recentemente vasta risonanza il caso di un vecchissimo uomo iraniano che non si è lavato per decenni ed è morto subito dopo averlo fatto.
In tutti questi casi, seguendo la definizione di "patina" di Jacques Fontanille, l'autrice che osserva che essa può essere considerata una sorta di memoria esterna che sostituisce progressivamente la memoria mentale, e diventa quindi segno di una progressiva perdita di soggettività. La morte dei soggetti a cui viene lavata via è un chiaro indice di esito infausto di questa rimozione. Di fatto, le storie prese a esempio costituiscono casi minoritari di contro-narrazione rispetto alla polarizzazione consueta che vuole da una parte la pelle invecchiata come stigma, dall'altra i segni del tempo come simboli di esperienza dotati di valore. La nudità del corpo, valorizzata in certe culture e resa tabù in altre, in questo corpus è associata alla vecchiaia in modo complesso: l'anziano non può essere spogliato dal suo strato esperienziale, dalla patina che il tempo ha inscritto sul suo corpo, pena il suo annichilimento. E questo a dispetto, conclude Ponzo, dell'idea di corpo sempre giovane che serpeggia nella cultura contemporanea.

Maddalena Sanfilippo conduce un'analisi sociosemiotica dei tutorial di cucina su TikTok in cui compaiono, in veste di cuoca delle donne anziane. In particolare viene illustrato lo sviluppo diacronico e la traduzione intersemiotica del ruolo tematico della nonna-cuoca nel momento cui passa dai tradizionali ricettari ai social network. Innanzi tutto la compresenza del/della nipote è fondamentale nella costruzione della "nonnità" dell'attempata cuoca così come la nonna-cuoca si mostra consapevole del ruolo importantissimo che riveste oggi nella vita dei nipoti. È interessante come tutto ciò trovi posto in una piattaforma social come TikTok che era nata come giovanilistica, *anti-boomers* per eccellenza mentre ora, anche attraverso i tutorial di cucina della nonna, può farsi luogo di costruzione di un immaginario nostalgico che, come studi più o meno recenti hanno dibattuto in ambito semiotico, comporta sia una certa tristezza per un mondo perduto, sia una certa felicità nella rivisitazione attraverso il ricordo. La nonna nel suo ruolo di cuoca sembra un dispositivo formidabile in questo senso perché produce un racconto coniugato al passato ma ancorato al presente, riattualizzato nella pratica di cucina dagli esiti sicuramente euforici. Si tratta di uno dei quei casi in cui il tema della vecchiaia è visto sotto una luce positiva perché in questi tutorial l'anziana viene presentata come una donna che "sa cogliere il sale della vita", saggia e dispensatrice di consigli che rendono felici i nipoti.
Il primo esempio è quello di Nonna Lella in cui sembra importante soprattutto il trasferimento del *saper fare* sulla nipote Elena, sempre presente sulla scena. Nonna Natalina invece è inquadrata sempre sola, curva sugli ingredienti che sta elaborando, indifferente alla macchina da presa, con il sotto fondo di una musica dolce e un po' triste. Questa anziana cuoca rappresenta un modo di essere, un'identità, una forma di vita con cui si desidera congiungersi per provare un piacere nostalgico. La nonna Silvana, con un milione e quattrocentomila follower su TikTok,

si presenta invece sempre con il nipote accanto e ha un approccio decisamente affettuoso, relazionale, in cui prevale la libertà e l'indipendenza in cucina. La signora Marianna, infine, anche lei rigorosamente assieme al nipote, prepara i piatti tipici della cucina italiana e in particolare siciliana.
L'autrice sistematizza in conclusione i quattro esempi come rappresentativi delle celebri assiologie del consumo di Jean-Marie Floch, ovvero: di *valori pratici* (Nella), *utopici* (Natalina), *critici* (Silvana) e *ludici* (Marianna). Le varie nonne incarnano anche declinazioni diverse della nostalgia che è rimpianto della nonna e della cucina tradizionale nel caso di Nella; pretesto, effetto costruito a regola d'arte, stile, forma di vita nel caso di Natalina; rievocazione dell'infanzia, della relazione con i nipoti e del patto pedagogico nel caso di Silvana e Marianna; e nostalgia del paese natale e anticipazione del dolore di una separazione futura fra nonna e nipote nel caso di Marianna.

Bianca Terracciano, nel ricordarci l'importanza del linguaggio del corpo in tutti i suoi aspetti, affronta il tema della moda e della cosmesi per persone *âgées,* in cui sono cruciali da un lato la categoria nascondere/mostrare, dall'altro il confronto con le tendenze giovanili, rispetto alle quali eliminare le differenze o viceversa esaltarle per rappresentare l'identità specifica della persona non più giovane. Il corpus analizzato dall'autrice è vario, composto da annunci pubblicitari, siti internet e account social visti anche da un punto di vista diacronico: per esempio, pietra miliare sembra essere il 2008 con la campagna *Dove* basata sul concetto di "pro-age" anziché su quello di "anti-age", alla base della pubblicità di molte creme per il viso.
L'ambito della moda e della cosmesi per sua natura tende fortemente alla disseminazione di canoni giovanilistici ai quali si tende oggi a opporre un'idea di vecchiaia come forma di opportunità anziché come ineluttabile degrado. Questo avviene per diverse ragioni: un po' nella stessa ottica inclusiva che riguarda da alcuni anni questioni di genere e di etnia; un po' perché gli anziani costituiscono un gruppo di consumatori molto rilevanti dal punto di vista del marketing; e un po' perché spesso, soprattutto nella pubblicità (anche quella sociale, si vedano per esempio le campagne della Società Italiana dell'Osteoporosi del Metabolismo Minerale e delle Malattie dello Scheletro), serpeggia il principio neoliberista della responsabilità individuale di "invecchiare bene" gestendo in modo corretto il proprio corpo. E tuttavia prevale ancora lo stigma di una vecchiaia che sottrae alla donna la bellezza e che quindi deve essere combattuta come una guerra contro nemici concreti come i radicali liberi o la forza di gravità che con il tempo va a minacciare il "triangolo della giovinezza", cioè l'area del volto tra zigomi e mento. Nelle riviste di moda ultra patinate, come le varie edizioni mondiali di *Vogue*, convivono diverse filosofie della rappresentazione della donna matura: la copertina di *Vogue Italia* dell'ottobre 2023 mostra Isabella Rossellini con tutte le sue rughe e definita "Bella così" mentre *Vogue America e UK,* nel settembre dello stesso anno, mette sì in copertina attempate top model come Linda Evangelista, Cindy Crawford, Christy Turlington e Naomi Campbell, ma abbondantemente fotoritoccate e quindi artificialmente restituite ai passati splendori. Seguono, nel saggio di Terracciano, numerosi altri esempi di cui non si può dare ragione qui ma che mostrano sempre questa sostanziale ambivalenza nell'affermazione di modelli di bellezza femminile matura.
Nel campo della moda, alcuni marchi propongono uno stile *eldercore*, comodo, elegante ma pensato esplicitamente per anziani. Il trionfo dell'orgoglio delle si-

gnore over 60 - dice Terracciano - si raggiunge con l'account corale Instagram "Sciuraglam" seguito da 305 mila follower che apprezzano istantanee di vita e stile a Milano, con una sfilza di collaborazioni (Rinascente, Zalando, Calvin Klein, Mandarina Duck, e Lancôme …) e qualche sospetto di esclusivismo di classe.
In conclusione, l'analisi semiotica delle narrazioni ageiste nel campo della cosmesi e dell'abbigliamento individua due tendenze: una a vedere la vecchiaia in modo proattivo, con pratiche votate al benessere; l'altra che vede la vecchiaia come uno status, con strategie per limitare i danni.

Nella parte iniziale del suo contributo, Didier Tsala Effa procede a un inquadramento teorico in cui ricorda come sia difficile stabilire in che momento una persona invecchi, dato che una simile questione coinvolge aspetti biologici, medici, sociologici, psicologici, storici, antropologici. Qualsiasi disciplina non considera l'essere umano anziano come essere reale ma, di volta in volta ed esclusivamente, in relazione a specifici poli di interesse, per esempio per la sua valenza commerciale (marketing); o per l'inserimento nella collettività; o per l'apparato fisiologico che organizza il suo corpo; o per il suo inserimento in una data cultura. La proposta è quella di abbandonare questo approccio relativista per una considerazione dell'età matura come periodo della vita, in continuità con quelli che la precedono. La persona va considerata in modo più olistico, nella globalità delle sue espressioni e delle sue azioni che trovano la loro reale definizione in base alle *traiettorie di esistenza* in cui di volta in volta si collocano. Così i comportamenti traggono il loro significato dal momento specifico, diventano *eso-azioni* che recano traccia di ruoli, posture e qualità specifiche: per esempio quando mangio, penso alla mia lezione, penso al lavoro che mi resta da fare; quando sono in classe, penso a qualche evento della mia vita, alla delusione di ieri sera, e alla cena immediatamente successiva, alle mie varie esperienze passate.
Dal punto di vista psicoanalitico, come ha illustrato Elliott Jaques, le età anagrafiche si inscrivono nella vita dei singoli individui in modo molto differenziato, per esempio determinando in alcuni la fine della creatività e in altri l'emergere di un nuovo impulso creativo prima di allora mai manifestatosi. A seconda di come l'individuo che invecchia riesce a mediare fra pulsione di vita e di morte, fra odio e amore, si avranno situazioni di liberazione di nuove energie o, al contrario, un aumento di distruttività, con irritabilità crescente, suscettibilità a fior di pelle. In altri casi ancora, in ragione di alcune trasformazioni specifiche della sensorialità, l'invecchiamento è vissuto come tumulto e continua allerta.
Il modo dinamico e complesso in cui ogni individuo gestisce il proprio processo di invecchiamento è ben espresso da Claude Lévi-Strauss in un suo intervento pubblico, di cui Tsala Effa riporta un lungo brano: per l'antropologo, il suo io nell'estrema vecchiaia è diviso in due, un io virtuale che continua a progettare e a riflettere la totalità che è stato; e un io reale che è meno di un quarto (un "ologramma spezzato") dell'io precedente, e che rintuzza e limita le pretese vitalistiche del primo.
In conclusione, il processo di invecchiamento va visto in modo dinamico e differenziato, secondo le dinamiche di economia pulsionale di ciascun individuo e nei termini di una traiettoria esistenziale continua piuttosto che come uno stato risultativo negativo che va in qualche modo curato.

Bibliografia

Aime, Marco & Borzani, Luca
2017 *Invecchiano solo gli altri*, Torino, Einaudi.
De Beuvoir, Simone
1970 *La Vieillesse*, Paris, Gallimard; trad. it., *La terza età*, Torino, Einaudi, 1971.
De Luca, in Maria Novella
2023 "Amore, lavoro e salute gli eterni boomer spostano i confini della vecchiaia", in *Repubblica*, 6 novembre.
Broch, Hermann
2024 *I Sonnambuli*, Milano, Adelphi.
Ferraresi, Mattia
2020 *Solitudine. Il male oscuro delle società occidentali*, Torino, Einaudi.
Han, Byung-Chul
2024 *La crisi della narrazione*, Torino, Einaudi, 2024.
Hillman, James
2000 *La forza del carattere*, Milano, Adelphi.
Ravera, Lidia
2017 *Il terzo tempo*, Milano, Bompiani.
Stoppa, Francesco Stoppa
2021 *Le età del desiderio. Adolescenza e vecchiaia nella società dell'eterna giovinezza*, Milano, Feltrinelli.
Bruckner, Pascal
2020 *Una breve eternità. Filosofia della longevità*, Milano, Guanda.
Jung, Carl Gustav
1992 *Ricordi, sogni, riflessioni*, Jaffé A. (a cura), Milano, Rizzoli.
Sisto, Davide
2023 *I confini dell'umano*, Bologna, Il Mulino.

I destini del corpo. Anzianità, corporeità e significazione nel cinema contemporaneo

*di Flavio Valerio Alessi e Luigi Lobaccaro**

«Senectus ipsa est morbus»
Terenzio. *Phorm*, 575
«Non viribus aut velocitate aut celeritate corporum
res magnae geruntur, sed consilio, auctoritate, sententia;
quibus non modo non orbari, sed etiam augeri senectus solet»
Cicerone. *Cato,* 17

Abstract

Contemporaneity inherits from the classical world the opposition between a negative valorization of old age as biological decay and a positive valorization linked to the social and pedagogical role of the elderly. Such dichotomy risks obscuring the fact that the biological and sociocultural dimensions are intertwined in the destinies of the lived body of the elderly. In this contribution, we propose an analysis of a series of 8 films that stage the dynamic and emergent aspect of meaning in the experience of old age, showing the interdependence between: i) a lived and living corporeality; ii) a subjectivity that reflects on its own identity and existential condition; iii) an intersubjective, material, and cultural system that articulates the forms of representation and relation among subjects.

Keywords: anzianità; corpo; semiotica; cinema; destinalità; media studies.

1. Un'opposizione di lunga data: la figura dell'anziano tra natura e cultura

Negli ultimi cinquant'anni, lo sviluppo di sempre più avanzate conoscenze tecnico-scientifiche ha permesso un progressivo prolungamento della vita con il conseguente invecchiamento della popolazione. All'interno di società con più basso tasso di natalità questo dato pone dei problemi rilevanti a livello di gestione economica e politica: a fronte di una popolazione che invecchia, non vi è un parallelo incremento di nascite capace di assorbire e occupare le attività produttive aperte da una popolazione non più produttiva. D'altro canto, l'invecchiamento generale non è necessariamente preoccupante, e anzi, come è stato fatto notare dal giurista Richard Posner (1995), l'invecchiamento della popolazione apre anche delle opportunità di crescita economica, mentre l'allarmismo legato al fenomeno è piuttosto una conseguenza di una mitologia che concepisce a monte la vecchiaia come svantaggio collettivo e individuale.
Per molti interpreti una concezione della vecchiaia come età infelice caratterizzata dal bisogno di cura e dall'impossibilità di azione è il prodotto del paradig-

* Flavio Valerio Alessi e Luigi Lobaccaro hanno entrambi fornito contributi sostanziali e diretti nella ideazione, progettazione e scrittura del lavoro. Entrambi gli autori hanno approvato la versione definitiva. In particolare. L. Lobaccaro ha contribuito alla scrittura dei paragrafi 1-4-5-8. F.V. Alessi ha contribuito alla scrittura dei paragrafi 2-3-6-7.

ma medicalizzante proprio della società tardo-moderna che si fonde al modello economico neoliberista: tale visione identifica il corpo con il suo decorso biologico misurato a sua volta in termini di costi-benefici (Vincent 2008). Numerosi approcci costruttivisti hanno invece sottolineato come la vecchiaia non sia un'età predeterminata né vincolata, è anzi il prodotto dei sistemi di valore e di potere in una determinata società (Nussbaum e Levmore 2017). Per questa ragione, si è spesso tentato di spostare il dibattito sull'invecchiamento della popolazione da un dominio principalmente tecnico, medico ed economico, a un livello sociale e culturale, in cui una soluzione all'annoso problema dell'invecchiamento è identificato nella promozione di una diversa immagine dell'anzianità, vista come risorsa, come fonte di saggezza e come un'età felice da apprezzare nelle sue specificità e, in un certo senso, da promuovere, garantire e proteggere.
Non deve però sorprendere che l'opposizione tra una vecchiaia concepita come ostacolo, peso sulle spalle della società e male dato dalla caducità del corpo, e una vecchiaia come momento di saggezza, beneficio per la collettività e come bene dell'anima, faccia riferimento a categorie ben presenti nel mondo classico e tràdite lungo tutta la storia cultura occidentale (Minois 1987; Mattioli 1995). Proprio per questa ragione, una lettura completamente costruttivista di questa categorizzazione – secondo cui sono unicamente i discorsi e le assiologie culturali a determinare se e in che modo un corpo invecchi: «There is nothing about changes in the human body that requires a concept of age, of development, or decline» (Gergen e Gergen, 2000: 283) – sembra non in grado di cogliere le ragioni per cui tale eredità enciclopedica abbia un peso ancora tanto grande nella contemporaneità, vale a dire il fatto che il corpo abbia un suo destino che vincola ed è possibilità per le determinazioni sociali di senso. Il corpo dell'anziano è *segnato* dalla propria caducità, esibisce allo sguardo dell'altro gli effetti dello scorrere del tempo ed è soggetto a vincoli (cognitivi, sensorimotori, ecc.).
Uno sguardo semiotico sulla vecchiaia può dunque, oltre a concentrarsi sull'opposizione tra categorie culturali o sull'opposizione tra norme e discorsi sociali e decorso naturale, anche ragionare sul plesso inestricabile che le aggrega, le trasforma e le incarna venendone a sua volta trasformato: il corpo dell'anziano.

2. I destini incrociati nel corpo anziano

In una società come quella tardo-moderna, sostiene Simone De Beauvoir (1970), entrambi i modelli classici della vecchiaia (morbo e virtù) sono in realtà profondamente deumanizzanti, causando stigma e vergogna ora per la caducità della carne ora per l'impossibilità di performare modelli ideali che castrano le esigenze vitali e i desideri degli individui, salvo riversarli e giustificarli laddove i corpi si adeguino alla tendenza giovanilistica promossa dalle correnti *anti-aging* (Sandberg 2008).
L'anzianità rischia così di essere espropriata proprio dall'esperienza dei soggetti che la vivono e che dovrebbero essere gli unici legittimati a trovarle un senso e a imprimerle una forma. È solo nell'esperienza che la dimensione biologica e la dimensione culturale trovano una sintesi e si co-implicano, esperienza che per le sue caratteristiche non può che essere un'esperienza di un corpo: di un corpo vivente, di un corpo vissuto, di un corpo osservato dagli altri e da sé stessi, di un corpo in rapporto con altri corpi, con i linguaggi e con la collettività. Come dice de Beauvoir nel suo famoso saggio dedicato alla terza età, solo in quest'alveo corporeo ed

esperienziale «la vecchiaia non può essere compresa se non nella sua totalità; non è soltanto un fatto biologico, ma un fatto culturale» (de Beauvoir 1970, p. 29).

Su questa lunghezza d'onda, negli ultimi decenni la semiotica ha riportato in primo piano il ruolo della corporeità come elemento determinante del senso: il corpo non è assunto come *starting point* biologico all'origine del senso, quanto piuttosto come istanza di traduzione in continua contrattazione con la corporeità del mondo, come materia tra la materia che, nell'incontro col mondo, instaura un campo di significazione (Marsciani 2012). Non è mai il corpo individuale a essere il centro della significazione, ma il corpo in quanto chiasma, in quanto piega, che produce un punto di vista sensato sul mondo solo in quanto già sempre in *accoppiamento strutturale* con quel mondo (Basso Fossali 2009; Paolucci 2021). Ne deriva una concezione di un corpo in continua contrattazione intercorporea e intersoggettiva, certamente trasformatore e irreggimentatore di senso, ma anche sempre prodotto storico di processi di semiosi che lo plasmano e ne orientano le possibilità di significazione.

Un focus semiotico sulla corporeità nella vecchiaia punterà allora a delineare come il destino del corpo biologico si giochi sempre in un'apertura, in un incrocio con altri destini che permette possibilità di azione, scelte, scarti creativi. Ogni destino si incrocia sempre con una comunità di destini che possono essere imboccati dai soggetti e plasmati con «impronte proprie» (Basso Fossali 2008: 121). Il destino obsolescente della carne è così campo di conflitto, di strategie e controstrategie (Fabbri 2017) e a sua volta è ri-destinabile, per quanto provvisoriamente.

3 I corpi al cinema

La nostra enciclopedia fornisce numerosi testi capaci di esibire le dinamiche che permettono di articolare e interpretare il senso della vecchiaia e della sua intima appartenenza alla corporeità. Tra questi, senza dubbio, i testi filmici forniscono un importante strumento di indagine, su cui la semiotica ha peraltro ampiamente esercitato un'analisi della corporeità (cfr. Fontanille 2004; Marrone 2005). In questo contributo presteremo attenzione alle forme semiotiche attraverso cui vari film di recente produzione mettono in forma l'esperienza e l'immagine della vecchiaia. In linea con la proposta di de Beauvoir (1970), mostreremo come questi testi convochino e siano in grado di illuminare l'intricata dinamica di interazioni e retro-azioni che caratterizza le dimensioni estesico-carnale, identitaria e intersoggettiva proprie dell'anzianità, facendo parallelamente affidamento a una serie di rappresentazioni stereotipiche della vecchiaia. Per queste ragioni proponiamo un corpus composto da otto film prodotti negli ultimi quindici anni con vocazione *mainstream.* Abbiamo scelto di privilegiare film dove le dimensioni diegetica e figurativa costituiscono gli assi principali attraverso cui si articola il senso della vecchiaia, seppure, laddove particolarmente rilevanti, presteremo attenzione ad alcune strategie enunciative utili a tal fine.

Indagheremo: a) come il cinema mette in scena l'esperienza dell'anziano tra un corpo tracciato dai suoi *destini incrociati*, e un soggetto che, eroe tragico, si abbandona a o combatte contro essi; b) come, in questa narrativizzazione polemica, il corpo diviene *testimone* (Dusi 2014) capace di stabilire una risonanza empatica e intercorporea con gli spettatori (Gallese e Guerra 2015), suscettibile di tramandare modelli, valori e comportamenti.

4. Giochi di tempo e corpo-sostanza tra Leib e Korper

Cominciamo con un'osservazione forse banale: l'invecchiamento è un fenomeno temporale. Invecchiare significa rispondere alle trasformazioni prodotte dal tempo e interpretarle nel loro accadere. De Beauvoir (1970) ha perfettamente messo in luce questo intrecciarsi nella vecchiaia di diverse temporalità: un tempo biologico che usura il corpo, un tempo dell'esperienza incarnata diviso tra un futuro incerto e un passato ormai andato, un tempo storico che si articola nel ricordo e un tempo comunitario scandito dall'orologio che segnala le identità anagrafiche. Ovviamente, il corpo dell'anziano è sia teatro che attore di queste relazioni temporali, *superficie di iscrizione* (Fontanille 2004) e *istanza enunciante* (Coquet 2007).
Il cinema è un linguaggio particolarmente efficace per rappresentare questa relazione, giacché è disposizione di sensomotricità e temporalità (Deleuze 1983: 1985), trovando proprio nella messa in scena della corporeità (come detto) e nelle articolazioni di diverse temporalità (Bettetini 1996) due fondamentali strategie di produzione di senso. Per questo proponiamo di analizzare *Il curioso caso di Benjamin Button* di David Fincher (2009) e *Old* di M. Night Shyamalan (2020). Si tratta di due film dove, proprio attraverso i giochi e le alterazioni di un tempo rappresentato, è possibile fotografare il destino del corpo prelevandolo metonimicamente dal tessuto di relazioni in cui è preso.
Il protagonista de *Il curioso caso di Benjamin Button* è affetto da una strana sindrome, che ribalta la traiettoria temporale attraverso cui si dà la crescita: nasce nel corpo di un vecchio, per poi ringiovanire progressivamente e, infine, muore nel corpo di un bambino, sebbene colpito da patologie che caratterizzano l'anzianità, come la demenza. L'architettura complessiva della narrazione trova nella gestione temporale un punto di riferimento: il primo livello diegetico è ambientato in un ospedale, con Caroline al capezzale della madre morente Daisy. Incassato su questo livello vi è un secondo che è il racconto contenuto nel diario di Benjamin Button che alla fine del film si scoprirà essere il padre di Caroline. Premessa a questo secondo livello è il racconto di Daisy relativo alla storia di un orologiaio cieco e della costruzione di un enorme orologio che segna l'ora in senso antiorario. Questo racconto permette di rendere conto di come il tempo biologico capovolto del protagonista sia sincronizzato a un tempo cronologico valido soltanto per lui.
La costrizione destinale della storia è così immediatamente esposta nella congiunzione di tre terminazioni: 1. Daisy racconta in punto di morte, 2. il diario di memorie di Benjamin ormai concluso e 3. l'orologio che fa coincidere l'inizio cronologico della vita di Benjamin con il tentativo dell'orologiaio di porre fine e ribaltare l'andamento lineare del tempo. A partire da questa fine è possibile vedere come si articola la destinalità degli attori (Surace 2019).
L'impianto narrativo generale è altamente stereotipico: la storia racconta le avventure di un orfano e il suo amore per Daisy. Il meccanismo produttore di senso è proprio il rapporto tra una successione ipercodificata di azioni e passioni del tempo narrato e il ciclo vitale invertito di Benjamin, che si esprime principalmente attraverso il livello figurativo. Rifiutato dal padre per via della repulsione per il suo corpo, Benjamin viene abbandonato in una casa di riposo. Costretto dai vincoli imposti dalla sua fisicità anziana, si ritrova così a condividere i primi anni di vita con gli abitanti della casa di riposo. Il protagonista esperisce sin da subito l'ineluttabilità della morte e il senso dell'abbandono: più (de)cresce, e più vede i suoi

amici morire. È proprio la coscienza di questa ineluttabilità che spinge Benjamin a prendere in mano le sorti del proprio destino, gettandosi continuamente in nuove avventure. Tutto il film racconta lo scontro polemico ingaggiato tra il corpo biologico, vero e proprio anti-soggetto, e il protagonista, il quale a sua volta manipola il proprio destino sfidando i limiti della sua stessa corporeità (si alza dalla sedia a rotelle, cammina senza bastone, si reca in un bordello, ecc.).
L'immagine dell'anzianità offerta da questo film è in tal senso altamente disforica. Benjamin si scontra con la verità e l'incontrovertibilità biologica del proprio corpo, rappresentato come una gabbia che ne limita la libertà. In questo senso, la figura del corpo anziano ricalca perfettamente quella del paradigma medicalizzante tanto inviso ai costruttivisti, dove il corpo è corpo-oggetto, *corpo-sostanza* (Marsciani 2012) la cui funzione è essere un *mechanon* abitato da una mente che non accetta i suoi vincoli. Su questo corpo cartesiano, questo *Korper*, si instaura lo schema polemico, *libertà vs vincolo* perfettamente esemplificato dalla lettera lasciata da Benjamin alla figlia in cui la invita a non porsi alcun limite e inseguire i propri sogni e desideri. Tale discorsivizzazione è banale e intrisa di ideologismo neoliberista, assumendo una dimensione quasi caricaturale, giacché Benjamin è vecchio e ringiovanisce selettivamente (infatti, almeno due organi di Benjamin seguono il loro naturale percorso: il cervello colpito da Alzheimer quando ha un'età biologica di sette anni, e l'apparato riproduttivo che gli permette di appagare sessualmente una prostituta all'età biologica di circa settanta). Allo stesso tempo, come ogni caricatura esalta dei tratti presenti nel modello originale (Eco 1997: 180), il film ci permette di trarre una chiara e diffusa immagine della vecchiaia. La forza narrativa del film di Fincher si fonda quindi sul tema, altamente stereotipico, dello sdoppiamento di un corpo la cui materialità oggettiva, il *Korper,* non è soltanto substrato invisibile dell'esperienza, oggettivabile solo attraverso un atto di riflessione, ma diviene visibile in quanto altro soggetto sulla scena che si oppone alle mire del protagonista.
La stessa caratteristica è ben visibile in *Old*. In questo film un gruppo di turisti è relegato a sua insaputa da un'azienda farmaceutica su una spiaggia circondata da un'alta e ripida scogliera e dall'oceano. Come si scoprirà alla fine, lo scopo di quest'azienda è quello di salvare la popolazione mondiale dalle malattie e dall'invecchiamento testando l'efficacia dei suoi farmaci sugli ignari turisti, selezionati sulla base di patologie già presenti o fattori di rischio. È possibile testare questi farmaci con efficacia perché sulla spiaggia, a causa di un fenomeno fisico ignoto, il tempo scorre velocemente influenzando il ritmo biologico dell'invecchiamento: trenta minuti corrispondono lì a un anno di tempo nel mondo esterno. I personaggi si trovano così presi in un progressivo e repentino invecchiamento, che li porterà uno dopo l'altro a cadere a causa del decorso accelerato di patologie o del corso del tempo biologico.
L'horror di Shyamalan fa affidamento a una serie di soluzioni diegetiche e figurative egualmente stereotipiche per mettere in discorso la vecchiaia. Esemplare è la vicenda di Chrystal, quasi ossessionata dall'ostentazione e preservazione della bellezza del suo corpo da modella e del suo volto angelico. Quando viene colpita dal misterioso agente invecchiante, si nasconde dagli occhi del gruppo per vergogna, disgusto e disprezzo nei confronti del proprio corpo. L'ultima scena in cui compare Chrystal capitalizza questo processo di trasmutazione mostruosa del corpo dell'anziano: la donna viene mostrata nascosta nell'oscurità, affetta da osteoporosi e cifosi, ormai deforme, le cui contorsioni ed espressioni facciali

rimandano chiaramente all'universo figurativo delle possessioni demoniache. La vecchiaia, dunque, come luogo e fonte di esperienza deformante, debilitante, disumanizzante, provocata dalla mutazione inarrestabile del corpo.
Nel film di Shyamalan troviamo però all'opera un importante mutamento nel ruolo narrativo del corpo dell'anziano. Da anti-soggetto, qui il corpo diventa vera e propria istanza enunciante (Coquet 2007), un *non-soggetto* capace di iniziativa: il corpo è così reso dal punto di vista dell'affezione che costituisce dal di dentro l'esperienza individuale, il figlio della coppia protagonista scopre la sua sessualità spinto dal corpo pur avendo l'identità di un bambino di 10 anni, la figlia subisce gli scossoni umorali dettati dall'adolescenza improvvisa, Charles il medico sviluppa una psicosi. Alla rappresentazione del *Korper* come ostacolo, che rimane costante, si aggiunge così quella del mutamento dell'esperienza del *Leib*, relativa alle disposizioni e trasformazioni estesico-percettive da questo generate.
Questa attenzione rivolta all'esperienza incarnata dell'anzianità trova piena espressione in alcune strategie registico-enunciative che favoriscono l'immedesimazione estesica e percettiva dello spettatore. Si prenda la scena del dialogo sulla spiaggia di Guy e Prisca, in cui la ripresa in *first person shot* simula un disancoramento nella normale esperienza percettiva. Quando Guy, affetto da una progressiva forma di cecità, si rivolge alla compagna, la visione si opacizza nell'ottica di un progressivo indebolimento della figuratività (fig. 1). Lo stesso valga per la protagonista, la cui sordità viene messa in discorso attraverso una operazione di modulazione audio, utile a mostrare come il non-soggetto del *Leib* operi da filtro tra le mire e le prensioni del mondo (Fontanille 2004). L'effetto generato è quello di una modulazione estesico-passionale dello spettatore, preso in questo gioco di virtualizzazioni e indebolimenti delle facoltà visivo-uditive dei personaggi. Operazione, questa, garantita dalla funzione protesica del testo audiovisivo, che crea punti di prensione percettiva, cognitiva e narrativa per l'enunciatario (Paolucci 2020) e permette la proiezione e rappresentazione dell'esperienza vissuta dello spettatore (Eugeni 2015).
È tuttavia proprio in queste scene che si offre un orizzonte di liberazione, o quanto meno accettazione, dell'ineluttabilità del destino dell'invecchiamento, dato dall'intersoggettività.



Fig. 1 – M. Night Shyamalan, *Old*, 2008. *First person shot*, percezione visiva di Guy affetto da progressiva cecità

Dopo essersi difesi dagli attacchi di Charles, chirurgo in preda alla schizofrenia,

Prisca e Guy riscoprono un amore che sembrava ormai sbiadito nel piattume della quotidianità e, perdonandosi tradimenti, ritrovandosi uniti, accettano con placida felicità la morte che ormai li attende. A fronte di un mondo opacizzato e ovattato dall'indebolimento dei sensi, suggerisce Old, lo sguardo, il tatto, l'odore dell'altro saranno sempre individuabili, spazio di riconoscimento reciproco, luogo di familiarità e accoglienza. Si aprono così le porte a due ulteriori livelli dell'esperienza dell'anzianità, quelli della socialità e dell'intersoggettività.

5. La crisi del corpo e la vulnerabilità del sé-ipse

Se da un lato la soggettività emerge da un *Leib* che genera l'esperienza vissuta, dall'altro questa soggettività è sempre presa in un dialogo con un corpo da cui si staglia e a cui appartiene. L'esperienza si dà sempre nell'esperienza vissuta del *Leib*, ma le forme di comprensione della stessa derivano dal dialogo che il soggetto instaura con il proprio corpo, a partire dai suoi desideri, dalle sue aspettative e in vista dei suoi obiettivi.
I due film che prenderemo in esame in questa sezione, *The Wrestler* di Darren Aronowsky (2008) e *Rocky Balboa*, scritto e diretto da Sylvester Stallone (2006), mettono in luce le modalità tramite cui si articola questo dialogo. In particolare, questi testi permettono di mostrare come l'esperienza dell'anzianità emerga dal dialogo tra i vincoli e le possibilità del corpo, e i ruoli tematici e le posizioni identitarie socializzate.
Entrambi i film permettono di rilevare un'altra caratteristica della vecchiaia, che, se da una parte può essere tratteggiata dallo schema polemico che vede il corpo opporsi ai piani narrativi del soggetto, dall'altra vede tale schema darsi sempre all'interno di domini socioculturali e reti di pratiche. Si prenda il caso dell'identità professionale dei protagonisti dei film che ci apprestiamo ad analizzare. Se il prototipo dell'anzianità è identificato con il contesto standard del "pensionamento", in un dominio come quello sportivo la vecchiaia viene attribuita molto prima. Il caso dello sport mostra con chiarezza come l'anzianità sia un fenomeno sociale quanto biologico, che si staglia e articola al crocevia di pratiche e valori culturalmente situati. L'attribuzione e l'avvento dell'anzianità in ambito sportivo afferisce alla difficoltà e impossibilità di tenere testa ai ritmi, all'intensità e frequenza delle attività agonistiche, regime pratico che, quindi, coinvolge tanto la dimensione pubblica e sociale, quanto quella esperienziale e incarnata della corporeità.
Le trame di questi film, quindi, producono senso proprio perché mettono in scena il contrasto di un *me-carne* che non è più performante o non è considerato tale – secondo gli standard del wrestling e del pugilato – con un'identità personale e sociale legata alla professione (*sé-idem*), che genera l'impossibilità di pensarsi e proiettarsi all'infuori della stessa, riconfigurando la propria esistenza tramite la riprogrammazione del proprio destino (*sé-ipse*)[1] (Fontanille 2004).
In *The Wrestler* questo contrasto è più netto. Il protagonista è un'icona del wrestling degli anni '80 caduto in disgrazia. Alla costante ricerca dell'esperienza adrenalinica della battaglia sul ring, Randy "The Ram" Robinson non può esistere e non sa riconoscersi all'infuori di quel *sé-idem*. Continua così a combattere in squallidi e desolati luoghi di periferia, rivangando continuamente la sua gloria passata, e manipolando il proprio *corpo-sostanza* con iniezioni di steroidi. Questo rapporto è maggiormente esaltato dallo strettissimo legame notato da Roland Barthes (1957) tra corporeità, esteriorità e identità pubblica nel Wrestling: il de-

stino del corpo del wrestler non altera soltanto un rapporto interno al proprio sé, legato a un *Korper* opponente e un *Leib* depontenziato, ma altera anche la riconoscibilità pubblica dell'identità professionale del protagonista profondamente legata all'esteriorità e visibilità del proprio corpo. Il film, quindi, mette in luce come l'anzianità non colpisca solo le proprietà cenestetiche del corpo, ma anche quelle ottiche che ne fanno il centro dello sguardo dell'altro (Stanghellini 2019). Da qui, l'ossessione di Randy per la sua forma fisica, che si configura nelle continue manipolazioni del suo corpo per mantenere un aspetto virulento, tra l'altro perfettamente esemplificato dal volto sfigurato dalla chirurgia plastica di Mickey Rourke. La possibilità per Randy di ritrovarsi nella propria identità tematica di lottatore viene meno quando il *me-carne* cessa di obbedirgli. Un infarto, causato dagli eccessi (droghe, alcol, ecc.) lo spinge infatti a cambiare vita. Il suo *corpo-sostanza*, che gli ha portato onori in passato e il cui invecchiamento ne ha sancito il declino professionale, si rivela ora come vero e proprio ostacolo a qualsiasi forma di continuità del *sé-idem*, motivando il protagonista a riscrivere la propria soggettività (*sé-ipse*) (Ricœur 1990).



Fig. 2 – Darren Aronowsky, *The Wrestler,* 2008. Randy monitora allo specchio la sua forma fisica prima di un incontro

Il film, dunque, mostra i tentativi di Randy di dare forma a questa nuova vita, per quanto insidiata dalle memorie passate che gli provocano nostalgia (Panico 2023). Viene assunto nel reparto alimentari di un supermercato della sua città, tenta di conquistare la fiducia e far innamorare Cassidy, amica e *lap dancer* anch'essa in rovina, e di ricucire il legame con la figlia Stephanie, con cui non aveva più rapporti dalla separazione con la moglie. Questi tentativi risultano tuttavia vani. Il rifiuto di Cassidy ostacola i piani del *sé-ipse*, l'orizzonte di una vita all'infuori del ring: Randy si trova così sempre più isolato. La nostalgia si trasforma allora in tormento, il ricordo del passato glorioso diventa un incubo che ingabbia le possibilità e le prospettive del wrestler. Prende allora il sopravvento il corpo in quanto carne (Fontanille 2004), un non-soggetto che controlla i comportamenti di Randy, in preda a moti passionali e pulsionali. Non potendo più *assumere* (Coquet 2007) il controllo della propria vita, lascia spazio e si abbandona ai suoi schemi motori e alle sue abitudini: si intrattiene con prostitute, si ubriaca e assume cocaina, dimenticando imperdonabilmente un appuntamento importante con Stephanie. Va così alla deriva anche l'ultimo appiglio per un possibile senso di appartenenza fuori dal quadrato del ring. Se, sino a quel momento, era il *Korper* l'ostacolo per la

rigenerazione, la preservazione e il mantenimento della propria identità sociale e professionale di wrestler (*sé-idem*), ora sono le tensioni pulsionali di un *me-carne* soverchiato dalle dipendenze, asfittico e prosciugato dal di dentro a minare ogni possibilità di riscatto esistenziale per il protagonista (*sé-ipse*).
Randy non può fare altro, allora, che ricercarsi e ritrovarsi dov'è sempre stato, nell'unico spazio semiotico che possa garantirgli un'identità personale e sociale: il ring. A costo di mettere a rischio la propria vita, "The Ram" sceglie di fare affidamento su un corpo ormai fragile, esposto ai pericoli generati dal protocollo di combattimento, assunto ad abito d'azione identitario dal protagonista (cfr. Fontanille 2008). Il discorso che, nelle ultime scene, il wrestler rivolge al pubblico è a un tempo un commiato, l'affermazione della propria identità e una dichiarazione d'amore, capitalizzandone la parabola esistenziale. L'ultima scena, in particolare, offre una chiave di lettura in grado di mostrare come questa operazione di riconoscimento del dominio del *sé-idem* non possa che coincidere con l'assunzione, se non ricerca, di un destino imposto da un corpo e attraverso un corpo che incarna e dirige la mira esistenziale del lottatore (*sé-ipse*).
Il taglio netto della regia, che chiude il film sul lancio di "The Ram" dal paletto, costituisce una strategia enunciativa utile a rappresentare la probabile morte del protagonista. Così, è proprio nell'accettazione del controllo dell'istanza enunciante del *sé-idem* che possono darsi le uniche forme di libertà e controllo del sé e del proprio corpo a disposizione di Randy, ora disposto a morire tra le braccia dell'unica famiglia che abbia mai avuto: il suo pubblico.
Ben diverso è il caso di Rocky. Dopo aver dismesso i panni del pugile, il protagonista è ora il proprietario di un noto ristorante del povero sobborgo in cui è ambientata la storia. L'ex lottatore sembra tuttavia tormentato dal passato: il riconoscimento sociale e la glorificazione agiografica con cui la sua comunità lo omaggia non riescono a colmare il vuoto lasciato dalla morte di Adriana, la sua storica compagna. A reggere lo svolgimento dell'intera storia è l'isotopia del riscatto come liberazione dai fantasmi del passato, una risemantizzazione della nostalgia in accettazione del presente che trova nel ritorno sul ring, per l'ultima battaglia, il suo momento capitale. Osserviamo allora una narrazione speculare a quella di *The Wrestler*, fondata però sulla convocazione delle medesime istanze enuncianti incarnate. In *Rocky Balboa* il *sé-idem* non ingloba né comanda le mire esistenziali del protagonista condannandolo a un destino di reclusione identitaria, trovando egli anzi nella lotta finale contro Mason "The Line" Dixon lo spazio performativo per liberarsi dalla nostalgia del passato e accettare il presente. "The Line", campione dei pesi massimi, viene persuaso dai suoi agenti a sfidare Rocky – che aveva pubblicamente dichiarato di voler tornare a combattere – per guadagnarsi l'apprezzamento del pubblico, nonostante pensasse che non ci sarebbe stato alcun gusto a sfidare quello che più volte è definito da Dixon «un vecchio».
Ecco allora che lo scontro finale fornisce una rappresentazione simbolica di questo "passaggio del testimone": Rocky lotta e resiste fino all'ultimo round, perdendo per pochi punti di distacco dall'opponente. Osannato e omaggiato dalla folla, Rocky rende omaggio a "The Line", che viene così accettato e apprezzato da quella stessa comunità[2]. Al trionfo sul ring di "The Line" – che ritrova sé stesso e la propria direzione esistenziale sul ring – segue l'immagine di Rocky che, di fronte alla tomba di Adriana, sembra essersi ormai riappacificato con il proprio passato, avendo dimostrato di sapergli tenere testa, di essere ancora in controllo della propria vita e del proprio corpo attraverso quest'ultimo.

Se in *The Wrestler* il *me-carne* governa le mire esistenziali di "The Ram", costringendolo nel ruolo tematico di lottatore, in Rocky Balboa il *sé-idem* viene anzi manipolato dalla volontà di riscatto esistenziale del protagonista (*sé-ipse*), che utilizza e dirige un *corpo-sostanza* oggettivabile, programmabile e ancora in grado di performare egregiamente per liberarsi dalle catene del passato. Una narrazione dell'anzianità mitizzante, che al corpo come ostacolo sostituisce l'idea di un *ethos* disincarnato che permette il superamento del limite (Fontanille, 2008) imposto dall'invecchiamento tramite la manipolazione del corpo.

6. La vulnerabilità del sé-idem, l'oblio e gli altri

Che la nozione di identità sia strettamente legata alla memoria come patrimonio narrativo, culturalmente e intersoggettivamente generato, tramite cui è garantita l'emersione, la stabilizzazione e il mantenimento nel tempo della soggettività, è tesi attestata dalla tradizione semiotica (cfr. Violi 2014). Tra le fragilità e criticità a cui espone l'anzianità troviamo proprio quello della perdita di memoria. Non a caso, molto cinema contemporaneo, tra cui annoveriamo i due film che ci apprestiamo ad analizzare – *The Father* di Florian Zeller (2020) e *Ella & John* di Paolo Virzì (2017) – ha trattato il tema dell'anzianità correlandolo all'esperienza della perdita di memoria e identità causata da patologie come la demenza senile e l'Alzheimer.
The Father mostra il tragico processo di disancoramento dalla realtà di Anthony, anziano protagonista affetto da Alzheimer. Attraverso mirate strategie narrative ed enunciative, Zeller incassa a livello diegetico l'esperienza di alienazione vissuta da Anthony, tanto che, alla fine del film, ci rendiamo conto che l'intero racconto, ambientato nelle mura domestiche di quella che l'anziano signore credeva fosse casa sua (in realtà della figlia), che per tutta la durata del film ci appare incoerente e frammentato, altro non è che una somma di allucinazioni del protagonista, ricoverato in una casa di cura.
Non abbiamo più a che fare, come in *Old*, con le difficoltà imposte alla semiosi percettiva da un apparato sensoriale ormai intaccato dal passare del tempo, tantomeno con il tentativo, presente in *The Wrestler*, di operare un controllo sul proprio corpo per preservare e riconoscersi nella propria identità. Al contrario, *The Father* tematizza il rapporto tra l'anzianità e l'esperienza della progressiva e destabilizzante lacerazione di un sé narrativo: è la storia di un corpo-sostanza obsoleto che si riflette in un sé obsolescente. È proprio la presa di coscienza di questa condizione, che sappiamo essere effimera e destinata a ripetersi all'infinito, a provocare il crollo di Anthony, nel finale del film. Il risveglio nella clinica rappresenta il brusco ritorno alla "vita vera", il cui statuto di realtà si attesta, paradossalmente, proprio con l'arrivo in scena di quei personaggi che Anthony aveva allucinato nelle sue proiezioni narrative, facendole coincidere alle figure dei suoi cari (in particolar modo le figlie).
Il senso di spiazzamento e angoscia provocato dalla (momentanea) presa coscienza dello statuto immaginario delle narrazioni vissute da Anthony sfocia in una regressione infantile: lo iato tra l'(ir)realtà di un'esperienza autistica unicamente proiettata (Pozzato 2001) e l'intangibilità di uno spazio condiviso di affetti e presenze trasforma l'anziano in un bambino che, singhiozzando, grida di volere la mamma. Ecco che il film esibisce una doppia patologia della vecchiaia: tramite strategie di regia testimonia l'oblio personale (Basso Fossali 2003), la

modalità attraverso cui il destino del corpo contamina il destino del sé senza reversibilità, dall'altra attraverso la trama e la scena finale ci racconta di come tale oblio coinvolga anche gli altri; l'individuo dimentica sé stesso mentre è già dimenticato dagli altri, relitto in una casa di cura senza visitatori, costretto a creare frammenti circostanziali della propria storia mentre l'unico appiglio al mondo condiviso sono gli affetti radicati nella carne, posizioni attanziali di cui non ricorda più il volto ma che ha bisogno di evocare: le sue figlie, sua mamma.
Ella & John fornisce l'immagine speculare della narrazione di Zeller. Il genere del *road movie* istituisce quella cornice in grado di rappresentare al meglio il percorso che conduce i protagonisti alla riappropriazione esistenziale sui vincoli imposti dal *corpo-sostanza*. Questa possibilità è garantita non appellandosi unicamente al valore sociale dell'identità pubblica – come in *The Wrestler* o *Rocky* – ma facendo anzitutto affidamento al dominio inter-affettivo, che permette a ciascuno dei due protagonisti il riconoscimento di sé con l'altro e per l'altro. L'anzianità, dunque, come coronamento di un percorso di vita la cui saggezza è anzitutto data dall'esperienza condivisa, dalla costruzione di un percorso esistenziale comune.
L'inizio del film in *medias res* introduce immediatamente il tema del viaggio, mostrando i coniugi ottantenni in viaggio in un camper. È Ella a gestire l'organizzazione del percorso, giacché John, alla guida del veicolo, è affetto da Alzheimer. Il valore simbolico della meta è però chiaro: i due sono diretti alla casa-museo di Ernest Hemingway, a Boston, grande passione di John, professore di letteratura prima del pensionamento. Tutto sfugge dalla memoria John, fuorché quelle passioni che ne avevano segnato l'identità narrativa (*sé-idem*) e che permettono l'ancoraggio e l'istituzione di programmi d'azione nella realtà (*sé-ipse*).
È Ella a garantire la preservazione di questo nucleo semiotico identitario, non soltanto organizzando questo viaggio dalla meta saliente a livello patemico e identitario, e fornendo al marito le coordinate mnemoniche necessarie con pazienza e dedizione. Di più, nel corso di tutto il viaggio organizza una serie di appuntamenti rituali in cui, con un proiettore, mostra a John immagini della famiglia, di amici e alunni (fig. 3). Il viaggio, allora, rappresenta sia la possibilità di riattivare una memoria narrativa ed esistenziale nel corso di ogni tappa del cammino degli eroi (*sé-idem*), sia lo spazio di ricalibrazione delle mire esistenziali attraverso il confronto con l'altro, simbolicamente date dall'individuazione e dal raggiungimento di ciascuna meta grazie al supporto reciproco (*sé-ipse*).



Fig. 3 – Paolo Virzì, *Ella & John*, 2017. Ella mostra a John diapositive di famiglia

L'anzianità come espressione di un'identità narrativa costruita con l'altro e per l'altro, un sé esteso e condiviso nella memoria costruita e condivisa nelle interazioni quotidiane.
Questa considerazione ci permette di sottolineare come il film di Virzì estenda, distribuisca e inglobi l'esperienza dell'anzianità nella rete di relazioni intersoggettive e interoggettive in cui sono presi i due coniugi. Ella funge da interpretante incarnato e supporto affettivo per garantire al marito la riappropriazione e l'ancoraggio al proprio sé-idem, trovando poi nel rituale del proiettore lo spazio semiotico per garantire l'estensione delle sue facoltà cognitive – proprio come nel celebre esempio citato da Clark e Chalmers (1998) a supporto della teoria della mente estesa.
La dimensione incarnata, distribuita ed enattiva di questa esperienza di senso raggiunge il proprio apice quando, finalmente arrivati alla casa di Hemingway, osserviamo Ella svenire ed essere portata via da un'equipe di medici, lontano dagli occhi di John. L'anziano coniuge, dopo un momento di smarrimento, impossibilitato a ottenere l'aiuto necessario perché incapace di ricordare chi stesse cercando, può acquisire le competenze necessarie grazie all'aiuto di un inatteso aiutante narrativo, il rossetto di Ella trovato a terra. La *material agency* di questi oggetti (Malafouris 2013; Pozzato 2019) è carica di una forza affettiva che permette il superamento della sola accezione cognitiva del concetto di memoria (già magnificata con il rituale della proiezione delle diapositive). Il rossetto risveglia una memoria incarnata e distribuita nel *me-carne*, *sé-ipse* e *sé-idem* di John, e costruita nel corso delle esperienze di senso condivise con l'altro nel corso del tempo (cfr. Gallagher 2020). Operazione narrativa, questa, utile a mostrare come l'esperienza dell'anzianità non sia riducibile alla sola incapacità performativa del corpo o della mente, trovando anzi piena dignità nel riconoscimento dell'altro e di sé con l'altro. È proprio su questa presa di coscienza che comprendiamo il vero obiettivo di Ella. Affetta da un cancro, sceglie di rifiutare le cure e organizzare un ultimo viaggio che sappia magnificare e rendere giustizia all'unicità del rapporto con John. Così, dopo aver offerto al marito l'opportunità di ritrovarsi visitando la casa di Hemingway, decide che il giusto modo per porre fine alla propria vita sia di morire assieme, prima che le rispettive malattie li portino via o gli impediscano di vivere ancora momenti come questi. *Ella e John* mostra, allora, come il campo semiotico dell'intersoggettività (Violi 2012) possa garantire la riappropriazione di un'esperienza di senso altrimenti vincolata dai limiti strutturali imposti dalla malattia, dal disfacimento dell'organismo, della memoria, dell'identità. L'anzianità diventa in quest'ottica lo stadio ultimo di un processo di continua generazione identitaria, in cui il *me-carne*, il *sé-idem* e il *sé-ipse* si individuano e articolano proprio in virtù della propria permeabilità verso l'alterità.

7. La ricchezza della vecchiaia tra riconoscimento e perdono

L'ultima coppia di film che ci apprestiamo ad analizzare riesce, per così dire, a capitalizzare questo graduale processo di apertura verso l'altro che ha caratterizzato i testi sin qui presi in esame. *Youth* (2015) e *Gran Torino* (2008), rispettivamente di Paolo Sorrentino e Clint Eastwood, forniscono un'immagine dell'anzianità irriducibile all'appassimento del *corpo-sostanza*, in cui la saggezza è il prodotto di un sapere costruito e condiviso intersoggettivamente, che può esprimersi e donare una degna e nuova prospettiva esistenziale nell'apertura comunitaria.
Il film di Sorrentino racconta le storie, uguali e opposte, di Fred e Mick, coppia di

anziani e amici di vecchia data che passano l'estate in una residenza in Svizzera. Il primo è un direttore d'orchestra ormai ritirato dalle scene, che ha perso ogni entusiasmo e prospettiva esistenziale (*sé-ipse*) e vive la sua esistenza quasi aspettando arrivi la fine. Questo prospetto gli è d'altro canto negato per tutto il corso della storia dall'istanza materiale di un *corpo-sostanza* che, contrariamente a quanto ci si potrebbe attendere data l'età avanzata, sembra funzionare come una macchina perfetta. Fred non può essere, non avendo mire esistenziali, eppure non può neanche non essere, vincolato dal perfetto funzionamento di un corpo stereotipicamente associato all'appassimento. «Sono diventato vecchio senza sapere perché», dice Fred quasi sconsolato al suo medico, osservando i risultati delle analisi cliniche che testimoniano una impeccabile condizione di salute.
Fred si pone come un astante privilegiato nei confronti della vita, vive con distacco assoluto qualsiasi rapporto intersoggettivo e rifiuta ogni richiamo alla sua carriera da direttore d'orchestra. Le lusinghe di un emissario della Regina Elisabetta, che si presenta alla residenza proponendo a Fred una performance a Buckingham Palace delle sue arcinote "Canzoni Semplici", vengono accompagnate dal secco no dell'anziano. Quei brani, infatti, erano stati composti con la e per la moglie per cui, dopo la sua perdita, non c'è più ragione per Fred di eseguirli pubblicamente. Il rifiuto di dare voce a quelle note rappresenta, ed è a propria volta motivato dall'impossibilità di dare spazio un'identità personale e professionale (dunque esistenziale) costruita intersoggettivamente (*sé-idem*).
Questa condizione di stallo, di stasi e distacco è però perturbata nei momenti di solitudine dalla forza vibrante di un sé-idem incarnato, che rimanda all'universo delle passioni e delle esperienze affettive costruite nel corso della sua carriera e con la moglie, e che trovano forma nei brani composti da Fred. Un universo identitario, intersoggettivo e performativo, che l'anziano può reprimere e nascondere pubblicamente, ma che quasi lo possiede quando è lontano da occhi indiscreti. Esemplare è la scena del bosco, in cui questi, sintonizzato affettivamente con l'ambiente circostante, inizia a dirigere i suoni della flora e della fauna circostante (fig. 4).



Fig. 4 – Paolo Sorrentino, *Youth*, 2015. Fred dirige i suoni della natura

La storia di Mick è speculare a quella di Fred. Regista di vecchia data, affannato nel tentativo di portare a termine un film che egli stesso definisce il suo "testamento", Mick spende la sua vacanza alternando i pomeriggi con Fred alle giornate spese con un team di giovani sceneggiatori coinvolti nel processo di scrittura creativa. L'incapacità di sapersi pensare al di là di un'identità narrativa incasellata nel ruolo tematico di regista trasforma la missione di Mick in un'ossessione. Contrariamente a Fred, Mick ha un progetto, è mosso da un desiderio esistenziale (*sé-ipse*), ma si trova a fare i conti con le fragilità di un *corpo-sostanza* che funge da opponente e, a monte, con l'impossibilità di poter operare un controllo sulla propria identità tramite la realizzazione del film (*sé-idem*). L'apertura all'intersoggettività che questi rivolge attraverso la condivisione creativa con il gruppo di sceneggiatori, che simboleggia il tentativo di controllare lo scorrere del tempo immergendolo nella gioventù, risulta tuttavia strumentale. Il film di Mick non può concludersi perché non è concepito, come nel caso delle "Canzoni Semplici" di Fred, come un dono, il prodotto emergente di un tessuto relazionale costruito nel tempo e in modo disinteressato. Al contrario, è il prodotto di un *ethos* autotelico, il luogo di una realizzazione del sé che non può pensarsi all'infuori di quell'atto e che, inevitabilmente, non potrà che rimanere inconcluso, giacché l'identità – mostra Sorrentino nella storia di Fred – può darsi solo nell'alterità. Appresa l'impossibilità di concludere il film, Mick si suicida davanti agli occhi impassibili di Fred e, poco prima del salto nel vuoto, raccomanda a quest'ultimo di vivere, non di sopravvivere. Da qui l'apertura finale del film. Fred, infatti, va a far visita alla moglie (la quale, contrariamente a quanto lasciato credere allo spettatore nel corso del testo, non è deceduta, ma ricoverata in una clinica a Venezia, perché affetta da demenza), per poi accettare la performance a Buckingham Palace. Fred diventa così il portaparola (Paolucci 2020) della compagna di una vita, che di lui non ha più memoria, ma la cui vista e presenza basta a ridare voce e corpo all'identità e prospettiva esistenziale dell'anziano.

In *Gran Torino* lo spazio dell'intersoggettività assume una valenza politica e sociale, facendosi istanza di generazione e trasformazione identitaria in grado di dare nuova dignità alla figura dell'anziano. Il film di Eastwood racconta la storia di Walt, reduce della guerra di Corea e vedovo che vive la sua vita in isolamento, in compagnia soltanto della sua cagnetta nella periferia di Detroit, popolata da moltissime famiglie asiatiche verso cui il veterano di guerra nutre i più biechi e razzisti sentimenti di diffidenza e indignazione. Segnato dall'esperienza di guerra che lo tiene incatenato al passato, alterandone percezioni e aspirazioni del presente – tramite atteggiamenti burberi, aggressivi, cinici e disincantati – Walt sembra accettare passivamente il proprio destino, quando gli viene diagnosticato un cancro ai polmoni. Questa destinalità del *corpo-sostanza*, accompagnata dalla mancanza di aspirazioni esistenziali (*sé-ipse*), si colloca in un contesto di grande solitudine sociale. Nel rapporto che unisce Walt, suo figlio e i suoi nipoti possiamo infatti notare in tutta evidenza la tendenza depersonalizzante e squalificante generata da una concezione che identifica la figura dell'anziano unicamente nei suoi malfunzionamenti fisico-organici – *corpo-sostanza* come unica istanza identitaria – inquadrandola all'interno di una temporalità terminativa, nella forma del *countdown*. I familiari semantizzano l'esistenza di Walt nella prospettiva della caducità, nella soglia tra la demenza ormai prossima che impedisce proiezione futura, e la ripetizione vacua di conoscenze sterili, accumulate

in passato. Walt è trattato come fosse già morto perché destinato e prossimo al trapasso, come non potesse più dire o dare niente in questa vita. Il primato del *corpo-sostanza* s'impone cioè non soltanto attraverso il malfunzionamento endogeno dell'organismo, prendendo ulteriormente forma nelle modalità relazionali che vengono imposte a Walt, impedendo ogni opportunità di narrativizzazione alternativa dell'esistenza.

Tutto cambia una sera quando Thao, il nipote più piccolo della famiglia di dirimpettai asiatici di Walt, si trova minacciato da una gang – di cui è parte anche il cugino – che intende costringerlo ad abbandonare la famiglia e gli studi per prendere parte alle attività criminose. Vedendo invaso il proprio terreno – simbolo di purezza razziale e isolamento esistenziale – Walt esce di casa a fucile spianato, guadagnando la riconoscenza della famiglia asiatica e l'inimicizia della gang. Da questo momento i doni e gli omaggi della famiglia asiatica gettano le basi per lo sviluppo di un legame tra l'anziano e la famiglia, che porterà Walt a un cammino di redenzione. In particolare, il veterano sviluppa un'attitudine paterna nei confronti di Thao, che era stato costretto dalla famiglia a offrire la propria disponibilità per eventuali lavori manuali, dopo essere stato colto in flagrante da Walt, intento a rubare l'amata Ford Gran Torino dell'anziano, su richiesta (o meglio, minaccia) della gang. Quando la gang, per impartire una lezione a Thao e Walt, rapisce, picchia e violenta la sorella del giovane, Walt si riconosce disposto al sacrificio ultimo per garantire alla famiglia asiatica il degno orizzonte di possibilità che merita. Si ritrova così in una nuova battaglia, che possa liberarlo e redimerlo dalle catene del passato proprio attraverso il sacrificio nei confronti di quelle comunità culturali che, durante il conflitto coreano, proprio Walt aveva contribuito a sterminare. Una risemantizzazione del sé-idem che possa offrire una nuova mira esistenziale (sé-ipse). Una liberazione dal passato che avviene accettando il sacrificio nel presente, con l'obiettivo di consegnare all'altro un futuro migliore.

Walt affronta da solo la gang, che riversa ferocemente decine di colpi sull'anziano, andato sul campo di battaglia disarmato. Non era intenzione del veterano, infatti, sporcarsi ancora le mani di sangue: Walt intendeva soltanto scatenare il conflitto così che potessero arrivare sul posto le forze dell'ordine, arrestando il gruppo di malviventi e liberando così da questo ostacolo esistenziale Thao e la sua famiglia. Con questo gesto eroico Walt risemantizza la propria identità e il proprio ruolo tematico (ed esistenziale) di veterano di guerra, acquisendo una nuova mira esistenziale. Sacrificando la propria vita, così da garantire un futuro alla famiglia asiatica, Walt può liberarsi dalle catene di un passato che lo aveva visto indossare i panni del carnefice sul campo di battaglia, risemantizzando il proprio *ethos* (Fontanille 2008) dal regime dell'ideale dell'identità nazionalista, che alimentava i sentimenti razzisti, a quello dell'alterità come orizzonte di senso e spazio di individuazione. In questa spoliazione dalle posizioni valoriali, sociali e politiche da cui era partito, Walt si apre a un campo semiotico in cui vigono delle opposizioni umane universali. Non il confronto tra etnie e valori politici, ma un'articolazione legata al rapporto con la violenza, alla giustizia, alla protezione degli altri. Thao, inizialmente portatore di un'alterità, preso nel circuito identitario di Walt diviene parte della famiglia, come rappresentato dal gesto, carico simbolicamente, della Gran Torino lasciata dall'anziano in eredità al ragazzo.

La vecchiaia, dunque, come spazio di apprendimento, redenzione e dono, co-

me soglia irriducibile al corporeo-biologico o allo sterile resoconto biografico dal sapore nostalgico, come presa di posizione che trova senso e posto soltanto in un campo semiotico di relazioni, che permettono di dare dignità e controllo alla vita irriducibile di ogni anziano. *Gran Torino*, in tal senso, sistematizza in una cornice più ampia le dimensioni dell'esperienza dell'anzianità convocate nei film precedentemente analizzati, situandole in una dimensione comunitaria, che condensa i domini delle relazioni intersoggettive, degli stereotipi culturali e dell'identità ed esperienza narrativa incarnata.

8. Conclusioni

In conclusione, possiamo quindi notare come il cinema ci permetta di riflettere sull'esperienza dell'anzianità mostrando l'inestricabile plesso che la tiene ancorata tra natura e cultura: il corpo dell'anziano è un corpo biologico che perde progressivamente forza interna, allo stesso tempo esso trae energia e viene influenzato dal suo esterno con cui scambia continuamente influenze. Da una parte la vecchiaia è nemica in quanto *Korper* ostacolo, detrimento del *Leib*, decadimento del corpo esposto, minaccia all'identità personale e pubblica, perdita della possibilità di futuro. Dall'altra essa è una opportunità per ricalibrare la propria esperienza del mondo, per ripensare a sé stessi, per occupare nuovi posti in una comunità, per manifestare nuove sfumature di amore, per esaltare la potenza della volontà, per testare la validità di una storia individuale e addirittura capovolgerla.
Il cinema ci mostra come i nostri vincoli biologici configurino ed esaltino le nostre possibilità esistenziali, e allo stesso tempo ci offre la possibilità di approfondire la comprensione della nostra umanità attraverso un'immedesimazione col corpo che saremo. «Dobbiamo riconoscerci in quel vecchio, in quella vecchia [per poter] assumere nella sua totalità la nostra condizione umana» scriveva de Beauvoir (1970: 17-18). A questo auspicio, vorremmo aggiungere un ulteriore elemento: tale riconoscimento non si configura solo come assunzione di un destino esistenziale, ma fornisce anche la possibilità di una sua ridestinazione.

Note

[1] La dialettica tra sé-idem e sé-ipse, qui introdotta, si deve alla trattazione del concetto di soggettività di Paul Ricœur (1990). Il filosofo ha individuato una doppia natura della identità personale a partire dalla poetica del racconto. Ogni individuo, dice Ricœur, si riconosce attraverso due modalità che entrano costantemente in dialettica tra loro: identificandosi in un medesimo carattere (*idem*), cioè come struttura immutabile che delinea i propri tratti sostanziali attraverso uno sguardo in terza persona, oppure rintracciandosi come la funzione che è strutturata da un progetto di vita, una storia che tiene insieme segmenti vissuti (discordanze) su un unico piano che li articola in una unità fatta di molteplicità (concordanza). Ricœur attribuisce questo ruolo fondamentale al *mythos*, il racconto, e al suo potere di unificare porzioni mutevoli che, susseguendosi, portano alla creazione di caratteri che vengono messi alla prova e alterati, frammentati dagli eventi e aperti a costante trasformazione. Tale trasformazione del sé-medesimo è però riconducibile alla trasformazione di un sé-stesso attraverso fratture prodotte dall'alterità: un progetto che, riconoscendo la dialettica tra un sé-idem e la sua alterità, svela l'unità molteplice che compone l'identità (sé-*ipse*; *ipseità*). La teoria ricœriana è stata reinterpretata in semiotica al dì fuori della sua struttura esplicitamente legata al racconto e trasposta in uno schema relativo a ogni forma di semiotizzazione dell'esperienza scaturita dalla corporeità. Fontanille, che per primo propone una distinzione così formata, divide tre istanze che si alternano nella costruzione di scenari esperienziali (Fontanille 2004; Basso Fossali 2009): un *me-carne*, inteso come «materia vivente e sensibile; […] substrato dinamico sollecitato dalla sensomotricità e dalle tensioni vibratorie;» o come «massa palpitante e deformabile che sollecita il movimento» (Fontanille 2004: 172), e un *sé-corpo proprio*, «quella parte dell'egli stesso che il me proietta all'esterno per potersi costruire agendo. Quest'ultimo si costruisce nell'azione attraverso due modalità, la ripetizione e la similarità, quindi per una riassunzione dell'identità (sé-idem) e per la sua direzionalità verso l'esterno e la costanza delle sue mire (sé -ipse)» (*ibid*. 27). Ringraziamo il primo reviewer anonimo per averci consigliato questa nota integrativa.

[2] Questo passaggio del testimone generato da una commistione di enunciati fisici (lo scambio di colpi sul ring, l'abbraccio) e verbali, in realtà va molto oltre il rapporto tra The Line e Rocky, visto che esso è funzionale a trasmettere i valori sportivi ed esistenziali del protagonista anche al pubblico del match e a una nuova generazione di pugili (non arrendersi, saper incassare sul ring come nella vita, sportività). Tali valori sono trasmessi anche allo spettatore del film che per una serie di strategie enunciative diviene egli stesso spettatore dell'incontro e parte del pubblico del match. Ringraziamo il secondo reviewer anonimo per questo suggerimento di integrazione.

Bibliografia

Barthes, Roland
1957 *Mythologies*, Seuil, Paris.
Basso Fossali, Pierluigi
2003 *Confini del cinema. Strategie estetiche e ricerca semiotica*, Torino, Lindau.
2008 *Vissuti di significazione. Temi per una semiotica viva*, Pisa, ETS.
2009 *La tenuta del senso. Per una semiotica della percezione*, Roma, Aracne.
Bettetini, Gianfranco
1996 *L'audiovisivo: dal cinema ai nuovi media*, Milano, Bompiani.
Clark, Andy, Chalmers, David
1998 *The extended mind*, "Analysis", 58, 1, 7–19.
Coquet, Jean-Claude
2007 *Physis et logos. Una phénomenologie du langage*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes.
De Beauvoir, Simone
1970 *La vieillesse*, Paris, Gallimard, trad. it., *La terza età*, Torino, Einaudi, 1988.
Deleuze, Gilles
1983 *Cinema 1. L'image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit.
1985 *Cinema 2. L'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit.
Dusi, Nicola
2014 *Dal cinema ai media digitali. Logiche del sensibile tra corpi, oggetti, passioni*, Milano-Udine, Mimesis.
Eco, Umberto
1997 *Kant e l'ornitorinco*, Milano, Bompiani.
Eugeni, Ruggero
2015 *La condizione postmediale,* La Scuola Sei, Brescia.
Fabbri, Paolo
2017 *L'efficacia semiotica. Risposte e repliche*, Roma, Meltemi.
Fontanille, Jacques
2004 *Soma et séma. Figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose (trad. it. *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta*, Roma, Meltemi, 2004).
2008 *Pratiques Sémiotiques*, Paris, PUF
Gallagher, Shaun
2020 *Action and interaction*, Oxford, Oxford University Press.
Gallese, Vittorio, Guerra, Michele
2015 *Lo schemo empatico. Cinema e neuroscienze*, Milano, Raffaello Cortina.
Gergen, Kenneth, Gergen, Mary
2000 "The New Aging: Self-Construction And Social Values", in Schaie, Warner K., Hendricks, Jon (Eds.), *The Evolution Of The Aging Self: The Societal Impact On The Aging Process*, New York, Springer, 281–306.
Malafouris, Lambros
2013 *How things shape the mind. A theory of material engagement*, Cambridge, MA: MIT Press.

Marrone, Gianfranco
2005 *La cura Ludovico. Sofferenze e beatitudini di un corpo sociale*, Torino, Einaudi.
Marsciani, Francesco
2012 *Minima Semiotica*, Mimesis, Roma.
Mattioli, Umberto (a cura di)
1995 *Senectus. La vecchiaia nel mondo classico*, a cura di U. Mattioli, I-II,Pàtron, Bologna.
Minois, Georges
1987 *Histoire de la vieillesse en Occident,* Paris, Fayard.
Nussbaum, Martha, Levmore, Saul
2017 *Aging Thoughtfully. Conversations about Retirement, Romance, Wrinkles, and Regret*, New York, Oxford University Press.
Panico, Mario (ed.)
2023 *Scene della nostalgia*, "Carte Semiotiche", Annali 9.
Paolucci, Claudio
2020 *Persona. Soggettività nel linguaggio e semiotica dell'enunciazione*, Milano, Bompiani.
2021 *Cognitive Semiotics. Integrating Signs, Minds, Meaning and Cognition*, Berlin and New York, Springer.
Posner, Richard
1995 *Aging and old age*, Chicago and London, The University of Chicago Press.
Pozzato, Maria Pia
2001 *Semiotica del testo. Metodi, autori, esempi*, Roma, Carocci.
2019 *Cucina e "material engagement". Variazioni di una cultura materiale*, "Versus, Quaderni di studi semiotici", 1/2019, 95–116.
Ricœur, Paul
1990 *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil.
Sandberg, Linn
2008 *The old, the ugly, and the queer: Thinking old age in relation to queer theory*. "Graduate Journal of Social Science", 5(2), 117–139.
Stanghellini, Giovanni
2019 *Selfie: sentirsi nello sguardo dell'altro*, Milano, Feltrinelli.
Surace, Bruno
2019 *Il destino impresso. Per una teoria della destinalità nel cinema*, Torino, Kaplan.
Vincent, John
2008 *The cultural construction old age as a biological phenomenon: Science and anti- ageing technologies*, "Journal of Aging Studies", 22, 331–339.
Violi, Patrizia
2012 "Nuove forme della narratività", in Lorusso, Anna Maria, Paolucci, Claudio & Violi, Patrizia (Eds.), *Narratività. Temi, Problemi, prospettive,* Bononia University Press, 105–132.
2014 *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*, Milano, Bompiani

Ripensare il volto digitale nella Silver Age

di Federico Bellentani e Massimo Leone

Abstract

This paper presents a novel exploration of applied semiotics in the design of digital technologies aimed at the elderly, particularly through the development of a social media platform tailored to their needs. Building on Umberto Eco's semiotic framework and addressing the progressive aging of the population alongside the ubiquity of digital technology, we propose a shift in how digital platforms are designed for senior users. The research identifies a gap in current digital solutions, which often overlook the elderly, resulting in a digital divide exacerbated by the recent COVID-19 pandemic. By rethinking digital platforms with a focus on the digital representation of faces, we aim to foster intergenerational connections that transcend mere syntactic links, emphasizing semantic relationships built on shared narratives and memories. This endeavor is grounded in a critical literature review that intersects elderly individuals, digital technology, and face representation, highlighting current limitations while offering recommendations for future directions. A semiotic perspective on technology design for the elderly is proposed, promising a more inclusive digital landscape that acknowledges the elderly not just as users but as active participants in a socially connected community. The proposed platform focuses on preserving and sharing elderly memories with extended families, leveraging the centrality of the face in digital communication to promote genuine intergenerational engagement. The significance of this work lies in its methodological and cultural objective to redefine "applied" in semiotics, advocating for a design that impacts real-life through digital innovation in harmony with technical and engineering knowledge. By prioritizing narrative and emotional connections, the project endeavors to restore semantic depth to digital face representations, challenging the prevailing commercial nature of social platforms and envisioning a digital space that values authentic human connections over quantitative interactions.

Keywords: tecnologia digitale, social media, volto, relazioni intergenerazionali, semiotica applicata.

1. Introduzione. Per una nuova semiotica applicata

Per "semiotica applicata" si è spesso inteso, perlomeno nella tradizione italiana, un *pendant* della semiotica generale — così denominata da Umberto Eco (1975) sulla scorta di altre discipline o insegnamenti accademici "generali" — e, nello specifico, uno studio semiotico di particolari sistemi di segni, discorsi, o linguaggi. Così, per esempio, la "semiotica della televisione" non è stata intesa di solito come una semiotica applicata in quanto propone nuovi apparati o programmi televisivi, bensì in quanto applica i concetti teorici della semiotica generale allo studio del linguaggio televisivo. Nei corsi universitari degli ultimi anni, e soprattutto in quelli di Scienze della Comunicazione, si è visto un fiorire d'insegnamenti denominati "semiotica di…", ovvero "teorie e tecniche di…", ove tuttavia la componente teorica della semiotica generale risultava preponderante rispetto a quella tecnica e la semiotica applicata si esauriva in un'adozione di teorie generali in ambiti segnici particolari. Ciò è avvenuto nonostante la chiara suddivisione della ricerca semiotica in tre livelli proposta da Eco (1975): la semiotica generale affronta la codifica e l'interpretazione dei segni, la semiotica specifica esplora le caratteristiche di manifestazioni specifiche, mentre quella applicata analizza casi concreti spingendosi fino alle proposte progettuali (Deni 2015). Ed è accaduto nonostante numerosi semiologi si siano posti sul terzo livello, considerando la semiotica efficace nella produzione di testi e, di conseguenza, nell'azione progettuale (Proni 2006; per la semiotica del progetto si vedano anche Deni 2009 e Bianchi, Montanari e Zingale 2010).

Oltre a trattare di un tema specifico in relazione al soggetto generale del numero monografico di rivista nel quale si colloca, il presente articolo intende anche perseguire un obiettivo metodologico e culturale più fondamentale: dare un senso nuovo —in effetti ridare il suo senso proprio — all'aggettivo "applicato". Qui di seguito infatti si propone la semiotica non (solo) come disciplina per lo studio dell'invecchiamento, in concorrenza e in co-occorrenza con la medicina, la psicologia, le altre scienze sociali, e specialmente con la gerontologia e la geriatria, bensì (anche) come quadro per produrre innovazione nella stessa esistenza degli anziani[1]. Nella fattispecie, si suggerisce come, a partire da ragionamenti semiotici, si possa ideare e realizzare una nuova piattaforma di social media per gli anziani. Una semiotica applicata che dunque studia il mondo, ma vuole anche incidere sulle sue forme di vita attraverso la progettazione del digitale, in sinergia con saperi tecnici e ingegneristici. Trattasi, a tutti gli effetti, di un'operazione di semiotica del design in cui non solo si ricerca il significato di testi e artefatti, ma si mira, altresì, alla produzione di un artefatto (Zingale 2012) capace di creare nuove connessioni intergenerazionali.

> Quale scienza del senso e degli strumenti di mediazione attraverso cui il senso viene culturalmente costruito, la semiotica ha i mezzi per iniziare a interessarsi anche di una *visione allargata* del design e della progettualità, come processo finalizzato alla costruzione della comunità sociale. La semiotica può e deve interrogarsi sul senso del progettare e sul progetto del senso. (Zingale 2012: 54)

Il contesto in cui si inserisce questa operazione è caratterizzato dall'invecchiamento progressivo della popolazione e dalla crescente pervasività della tecnologia digitale. Tuttavia, nonostante il potenziale benefico delle tecnologie digitali per migliorare la qualità della vita degli anziani, si dibatte ampiamente sui reali vantaggi che queste possano offrire (si veda per esempio Yee-Yann, Siow-Hooi e Shay-Wei 2022). Attualmente, molte soluzioni digitali sono concepite e sviluppate da giovani per giovani, spesso trascurando le specifiche esigenze degli anziani e relegandoli a una categoria di utenti ritenuti incapaci di apprendere l'uso di tali tecnologie. Inoltre, gran parte della ricerca nel campo si concentra principalmente sulla componente hardware e applicativa, come robotica e domotica, trascurando l'importante aspetto della creazione di nuove comunità digitali intergenerazionali.

L'obiettivo di questo articolo è analizzare l'approccio predominante nel design delle tecnologie digitali rivolte agli anziani, con un focus particolare sulle piattaforme sociali che si concentrano sulla rappresentazione digitale dei volti, le quali hanno guadagnato notevole popolarità di recente. Queste tecnologie offrono agli individui la possibilità di esprimere con maggiore chiarezza la propria identità personale, ma hanno anche contribuito a un aumento della dipendenza dalle immagini digitali dei volti, che sono ormai onnipresenti sui social media e sulle piattaforme digitali. Nonostante ciò, i volti degli anziani sono stati in gran parte trascurati in questo processo di digitalizzazione, un fenomeno che è stato accelerato dalla pandemia di Covid-19. La marginalizzazione nella società degli anziani, e dei loro volti, è un problema che va oltre al *digital divide*. Il progetto di piattaforma qui proposto intende colmare una lacuna nel funzionamento delle attuali reti e piattaforme digitali basate sulla rappresentazione del volto, ripensando la loro natura commerciale che promuove continuamente nuove connessioni indipendentemente da ciò che le fonda, spesso con l'effetto paradossale che le comunità finiscono per includere gli estranei ed escludere i contatti umani reali. Così, la piattaforma mira a creare non connessioni sintattiche ma semantiche, ovvero quelle su cui si può raccontare una narrazione: se non c'è una narrazione, allora la connessione è puramente formale. La narrazione rappresenta uno dei fondamentali modi attraverso cui gli esseri umani organizzano la loro comprensione del mondo, avendo la capacità di delineare una visione specifica del mondo e della memoria (Cortazzi 2001; Cobley 2001)[2]. Per questo, la piattaforma vuole fare tesoro delle storie, della memoria e della sensibilità di chi era giovane prima dell'avvento del web per creare nuove e significative relazioni tra gli anziani e i loro familiari e amici promuovendo una nuova idea di connessione per creare comunità virtuali basate su valori, narrazioni ed emozioni condivise. L'articolo inizia con una revisione della letteratura che esplora l'intersezione tra anziani, tecnologia digitale e rappresentazione dei volti, allo stesso tempo mettendo in luce le limitazioni attuali e suggerendo raccomandazioni per il futuro. Sulla base di queste considerazioni, viene proposta una prospettiva semiotica per la progettazione di tecnologie destinate agli anziani. Infine, si prevede lo sviluppo concreto di una piattaforma social che funge da supporto alla memoria per gli anziani e le loro famiglie allargate.

2. Anziani e digitale: superare i limiti del digital divide

Il progressivo invecchiamento della popolazione è un fenomeno tanto rilevante quanto diffuso nelle società industrializzate, causato da un generale miglioramento delle condizioni di vita, dell'igiene e dell'assistenza medica. Secondo la World Health Organization (2022), è previsto che la percentuale di persone di 60 anni e oltre passerà da 1 miliardo nel 2020 a 1,4 miliardi nel 2030. Entro il 2050, la popolazione anziana a livello mondiale sarà più che raddoppiata, raggiungendo la cifra di 2,1 miliardi. Questo significa che ci saranno più del doppio delle persone di età superiore ai 60 anni rispetto ai bambini al di sotto dei 5 anni, anche a causa della simultanea diminuzione del tasso di natalità. Il numero di persone di 80 anni o più triplicherà tra il 2020 e il 2050, raggiungendo i 426 milioni di persone. L'Europa ha già oggi la popolazione più anziana, seguita dall'America del Nord. L'Italia è il Paese con l'età media più avanzata d'Europa, secondo al mondo dopo il Giappone (Eurostat 2023).

Contemporaneamente, si sta assistendo a un sempre maggiore inserimento delle tecnologie digitali in ogni sfaccettatura della vita quotidiana. Secondo Datareportal (2023), oltre 5 miliardi di persone nel mondo sono connessi a Internet nel 2023, pari al 64,5% della popolazione globale. Questo numero è in costante crescita. Il 95% degli utenti di Internet nel mondo usa lo smartphone per accedere a Internet almeno occasionalmente, rappresentando oltre il 57% del tempo trascorso online e più del 55% del traffico web globale. L'uso dei social media è in costante crescita, con il totale di utenti attivi che ha raggiunto i 4,88 miliardi a luglio 2023, pari al 60,6% della popolazione mondiale.

In questa situazione si registrano forti disparità: gli anziani, pur avendo accesso a tecnologia ICT di base, non sempre riescono a sfruttarne appieno il potenziale. Colmare questo *digital divide* è diventato una priorità per la ricerca accademica, la politica e le istituzioni, con risultati fino ad ora ancora parziali e non sempre soddisfacenti. Il presente articolo introduce una prospettiva semiotica per affrontare il problema, spostando l'attenzione dalla mera eliminazione del divario digitale a una proposta più ambiziosa. L'obiettivo non è una progressiva e massiva digitalizzazione della vita degli anziani, ma la creazione di nuove connessioni significative tra anziani e la loro famiglia allargata, fatta di persone di età diverse.

Per farlo, l'articolo adotta un approccio sperimentale, presentando un'ossatura teorica all'interno della quale sviluppare una piattaforma social basata sul volto, con l'obiettivo di preservare la memoria delle persone anziane e condividerla con le loro famiglie allargate. Il volto è infatti un elemento centrale nei social media e nella comunicazione digitale: pensiamo alle foto di profilo, alle video call per studio o lavoro, alla condivisione di selfie e ritratti, ai filtri che alterano digitalmente i tratti facciali. L'ampia diffusione di rappresentazioni facciali digitali ha avuto molte conseguenze sul senso e sul ruolo del volto nella società, con il rischio percepito di erodere la loro profondità semantica. Le immagini digitali dei volti sono oggi onnipresenti, prodotte quotidianamente da miliardi di persone, immagazzinate e scambiate continuamente e sottoposte a sofisticate elaborazioni postproduzione attraverso programmi di editing fotografico e filtri sui social media.

I volti degli anziani sono invece stati perlopiù marginalizzati dalla digitalizzazione. Ciò ha evidenziato una problematica già presente nella tecnologia digitale e nei social media: sono progettati da giovani per giovani e si concentrano sulla connessione tra persone lontane nello spazio, ma trascurano il collegamento tra

generazioni e la preservazione dei ricordi legati alle fotografie pre-digitali; aiutano gli individui a conservare e condividere i propri ricordi, quelli legati alle immagini digitali e ai selfie, ma falliscono nel conservare i ricordi delle fotografie pre-digitali.

3. Anziani e tecnologia: una revisione della letteratura

La letteratura relativa agli anziani e alla tecnologia si è sviluppata entro due principali paradigmi di ricerca, i quali riflettono rispettivamente una prospettiva medico-tecnologica e una socio-psicologica. La prospettiva medico-tecnologica ha studiato la tecnologia destinata agli anziani considerando alcuni fattori convergenti: l'invecchiamento della popolazione, la crescente digitalizzazione della vita quotidiana, l'aumento delle persone con disabilità, i costi crescenti dell'assistenza agli anziani e l'interesse crescente da parte di aziende, settori industriali e pubbliche amministrazioni per lo sviluppo di tecnologie per scopi sanitari (Schulz *et al.* 2015). Queste ricerche hanno esplorato diverse tecnologie, in particolar modo di tipo hardware, sistemistico e applicativo: tecnologia sanitaria e assistenziale (Fotteler *et al.* 2022), robot (Rogers, Kadylak e Bayles 2022), computer, smartphone e tablet accessibili (Salman, Ahmad e Sulaiman 2018), tecnologia indossabile (Moore *et al.* 2021), IoT (Tun, Madanian e Mirza 2021), sistemi di Smart Home e Ambient Assisted Living (Holzinger *et al.* 2011). Un campo di ricerca in espansione, seppur meno ampio, si è concentrato sulle opportunità offerte da web, social media, realtà virtuale e aumentata come strumenti d'inclusione sociale per gli anziani in vari aspetti della loro vita, come la condivisione d'informazioni, gli acquisti online, il gioco e le interazioni con la pubblica amministrazione (per esempio Duarte e Coelho 2019).
In passato, la prospettiva medico-tecnologica tendeva a vedere l'invecchiamento come un problema da risolvere attraverso l'innovazione tecnologica (Cozza, De Angeli e Tonolli 2017), senza considerare i potenziali problemi legati all'adozione degli strumenti tecnologici. Approcci recenti, soprattutto nel campo sociologico e psicologico, hanno cambiato orientamento, passando dall'attenzione centrata sulla tecnologia a un focus sugli stessi anziani, con l'obiettivo di approfondire la comprensione del fenomeno sociale dell'invecchiamento e dell'utilizzo potenziale della tecnologia in questo contesto. Tale linea di ricerca ha cercato d'integrare gli anziani all'interno dei processi di design e sviluppo tecnologico, considerando le loro necessità, attitudini ed emozioni anziché concentrarsi solo sulla tecnologia. La ricerca socio-psicologica sugli anziani e la tecnologia ha affrontato una vasta gamma di tematiche, tra cui la solitudine (Akhter-Khan *et al.* 2023), la manifestazione delle emozioni (Woodward 2009), l'invecchiamento LGBTQIA+ (Miller 2023; Hess 2019), le pratiche religiose e la cura spirituale degli anziani (Dessart *et al.* 2022), la pianificazione e il design urbano accessibile (Crews 2022), e così via. In questo contesto, sono stati fatti anche numerosi sforzi per ridurre il *digital divide* legato all'età, proponendo soluzioni per favorire una migliore comprensione delle tecnologie da parte degli anziani (Charness e Boot 2022). Tuttavia, anche queste soluzioni sono state spesso basate su criteri quantitativi legati alla tecnologia, senza tener conto delle interpretazioni e dei significati che gli anziani le attribuiscono (vedi per esempio Moxley, Sharit e Czaja 2022). Resta dunque da sviluppare una terza via semiotica, che si concentri sul modo in cui i contesti individuali, sociali e culturali degli anziani influenzano la loro percezione e inter-

pretazione della tecnologia (vedi paragrafo 4).
Dalla proposta del modello di Stafford (1988), non ci sono stati sviluppi significativi nel creare una semiotica dell'anzianità, prima di questo numero monografico. Alcuni studi hanno utilizzato strumenti provenienti dalla disciplina, sebbene non fossero in modo specifico di natura semiotica: per esempio, in ambito gerontologico, Black *et al.* (2018) hanno analizzato come gli anziani nelle RSA usino simboli per comunicare tra loro e affermare le proprie identità personali e sociali.
Diversamente, la semiotica si è sempre interessata alla tecnologia digitale, concentrandosi principalmente su media e comunicazioni digitali (Cosenza 2014; Giacomazzi 2022). Recentemente, si è concentrata sullo studio delle pratiche della cultura digitale e sulle tecnologie digitali che le supportano (Hartley, Ibrus e Ojamaa 2021; Santangelo e Leone 2023). Molte ricerche interdisciplinari sono state condotte sul volto nell'era digitale, principalmente sviluppate dai semiotici all'interno del progetto di ricerca ERC FACETS. Questa ricerca si è concentrata sulle pratiche di esposizione del volto nei social network e nelle nuove tecnologie visive per il riconoscimento, la rilevazione, la rappresentazione e la manipolazione del volto (per esempio, Leone 2018). Solo alcune ricerche, tuttavia, hanno contribuito empiricamente alla progettazione di soluzioni digitali proponendo metodologie di progettazione che tengano conto dei significati e delle interpretazioni degli utenti (Sanna 2020; Dall'Acqua e Bellentani 2023). Questo articolo aspira a muoversi in tale direzione.

4. Anziani e volto

Il volto costituisce la superficie corporea attraverso la quale presentiamo al mondo la nostra identità. Allo stesso tempo, funge da interfaccia per la comunicazione e l'interazione con altre persone, animali, oggetti e tecnologie (Leone 2021b). Ma il volto è anche un testo attraverso il quale esprimiamo e ridefiniamo costantemente la nostra identità:

> Our face is, indeed, not only a surface, and not only an interface, but also a text. It is a proposition of meaning. Such textual nature is evident in simulacra: a portrait will be perceived, read, and valued as the result of a very complex interaction between the painter's intention, the materiality of the painting, and the disposition of its viewers. Yet the face too, and not only the represented one but also the presented one, is a text, for like a text we arrange it for the world, through a mixture of intentions and spontaneity; like a text, our face is material, presenting itself as bodily surface but also as support for dentistry, cosmetics, hairdressing, piercing, tattoos, etc.; like a text, finally, this face is written (by nature, by ourselves, by society) as well as it is read, and misread in certain circumstances: whence the ancient and still extant dream of developing infallible techniques for the reading and decoding of faces, from physiognomy on (Leone 2021b: 11-12).

Il volto è tra gli oggetti più rappresentati nella storia umana. Nel corso del tempo, il numero di rappresentazioni visive e simulacri dei volti è costantemente cresciuto. In passato, venivano ritratti solamente i volti d'imperatori, re e divinità, mentre oggi il profilo digitale di chiunque può raggiungere istantaneamente l'intero pianeta. La rapida evoluzione di nuovi strumenti tecnologici si è evoluta parallelamente alla storia sociale della rappresentazione del volto e ha generato nuove tendenze e modalità di rappresentazioni facciali (Leone 2021a). L'ascesa

della modernità, del suffragio universale, dell'economia liberale e della cultura del tempo libero ha coinciso con lo sviluppo di nuove tecniche per la rappresentazione del volto: incisione, fotografia, macchine fotografiche istantanee e digitali, infatti, sono state usate (non solo, ma anche) per la rappresentazione del volto, e nel volto hanno spesso trovato l'oggetto del loro costrutto discorsivo più incisivo e rappresentativo: il ritratto, il fotoritratto, il primo piano, fino al selfie. Le nuove tecnologie per la rappresentazione del volto hanno soddisfatto un emergente senso d'individualità, ma allo stesso tempo l'hanno anche promossa: per esempio, le fotocamere frontali negli smartphone hanno reso il selfie possibile; a sua volta, il selfie ha stimolato lo sviluppo di fotocamere frontali più avanzate.

La diffusione delle immagini facciali ha avuto un profondo impatto sul significato e sul ruolo del volto nella società. L'aumento del numero e della circolazione delle immagini facciali sta forse gradualmente erodendo la loro profondità semantica. In molte culture umane, il volto è considerato sacro, rappresentando l'incarnazione suprema dell'individualità e un canale privilegiato per esprimere emozioni e intenzioni. Un passo tratto dalla *Storia Naturale* di Plinio il Vecchio, che narra l'origine mitica del ritratto, lo descrive come un mezzo visivo per preservare dall'oblio l'immagine di una persona amata (XXXV, 12). Come osservato da Walter Benjamin, l'avvento della riproduzione meccanica nell'arte mette in pericolo la sua aura: all'aumentare della moda e della tecnologia nella produzione dei ritratti, essi tendono a perdere il loro significato unico, come dimostrano anche le opere pittoriche di Andy Warhol.

Con l'avvento della tecnologia digitale per la creazione e la condivisione delle immagini, le rappresentazioni del volto umano hanno conosciuto una crescita esponenziale. Le immagini facciali digitali sono oggi generate quotidianamente da miliardi di individui, archiviate in grandi quantità, scambiate in modo intensivo e soggette a sofisticate elaborazioni di post-produzione. Comunicazione e media digitali fanno del volto un elemento centrale del loro funzionamento. Pensiamo alla foto profilo di Facebook, il cui nome deriva dall'annuario universitario con i volti degli studenti distribuito dalle università statunitensi all'inizio dell'anno accademico per aiutare gli studenti a conoscersi reciprocamente. Inoltre, ci sono i feed visivi e i video di Instagram, Snapchat e TikTok, che offrono strumenti di editing per immagini e video e una vasta gamma di filtri per modificare l'aspetto del volto. Esistono anche applicazioni incentrate sull'elaborazione delle immagini del volto che consentono d'invecchiare, ringiovanire o alterare tratti fenotipici come il colore della pelle, la forma del naso e così via. Alcune di queste applicazioni consentono di scambiare il proprio volto con altri volti (*face swap*) o di prevedere l'aspetto di un/a possibile figlio o figlia basandosi sui volti dei genitori (*baby face generator*). Il volto, più professionale e formale, è presente anche sui profili LinkedIn e appare sulle piattaforme di videoconferenza utilizzate per lavoro o studio. Infine, strumenti per il riconoscimento facciale sono oggi ampiamente presenti nelle nostre applicazioni e nelle città per questioni di sicurezza o monitoraggio.

La pandemia di COVID-19 ha suscitato nuove riflessioni sul volto, sulla sua rappresentazione e sulla tecnologia digitale. Durante i periodi di lockdown, pochi erano in grado di vedere il volto di altre persone faccia a faccia, eccezion fatta per i membri più stretti della famiglia. Ciò ha portato all'esclusione forzata degli anziani dalla digitalizzazione e dalla crescente predominanza delle videoconferenze. La pandemia minacciava le vite degli anziani, ma al contempo ha messo a rischio anche la visibilità dei loro volti. Urge dunque una prospettiva semiotica per ri-

pensare il rapporto tra anziani e tecnologia digitale attraverso nuovi approcci incentrati sul volto.

5. Ripensare il rapporto tra digitale e anziani attraverso il volto

La bibliografia esistente ha offerto soluzioni per migliorare la qualità di vita degli anziani attraverso la tecnologia, focalizzandosi in particolar modo sulla dimensione hardware e applicativa. Questa ricerca ha considerato l'invecchiamento come un problema che può essere risolto mediante l'uso della tecnologia. Tale prospettiva ha rafforzato stereotipi negativi e discriminatori verso gli anziani. La prospettiva qui presentata mira invece a superare questo limite attraverso un approccio volto a comprendere i significati che gli anziani attribuiscono alla tecnologia e il modo in cui essa possa contribuire in modo significativo alle loro comunità. L'obiettivo non è di natura tecnica, ma semiotica, mirando a un'analisi di come le tecnologie acquisiscono significato nella cultura di una comunità intergenerazionale basata su valori comuni e su memorie e sensibilità condivise, sia sulle piattaforme digitali che offline.
In passato sono già stati proposti studi sulle connessioni tra semiotica, ingegneria e design informatico (per esempio, De Souza 2005), sebbene si basassero spesso su un certo formalismo. Nake e Grabowski (2001) considerano l'interazione tra persone e macchine come basata su due processi autonomi: le operazioni segniche da parte degli utenti e l'elaborazione dei segnali da parte delle macchine. I problemi di programmazione del software si concentrano quindi sulla corrispondenza tra queste due operazioni. Zinna (2004) ha gettato le fondamenta per una semiotica della scrittura elettronica, stabilendo legami tra le discipline umanistiche e l'informatica. Questa ricerca si è basata sulla nozione di "oggetto di scrittura", esplorando la relazione tra testi e oggetti d'uso. Zinna (2004: 127) sottolinea come i dispositivi elettronici si caratterizzino per un elevato livello d'interattività, fondendo aspetti semantici e pragmatici: "Le scritture elettroniche agiscono come oggetti interattivi, fungendo simultaneamente da mezzi di significazione e azione: trasmettono significati e facilitano funzioni specifiche". A livello teorico, Holzinger *et al.* (2011) hanno stabilito correlazioni tra tre principali obiettivi dell'informatica e tre dimensioni semiotiche: la correttezza degli algoritmi riguarda la sintassi; l'efficienza dei programmi afferisce alla semantica; e l'usabilità, concentrandosi sulle azioni dell'utente finale, inerisce alla pragmatica. Oltre a questa correlazione formale, gli autori si concentrano sul rapporto tra tecnologia e anziani dimostrando come essa sia basata su una serie di assunzioni considerate scontate dai progettisti, spesso giovani. Pertanto, gli autori ritenevano necessario affidarsi a ciò che chiamano "design semiotico", che mettesse al centro i processi di significato dell'utente, anziché concentrarsi esclusivamente sulla relazione ingegneristica tra utente, designer e interfaccia (Holzinger *et al.* 2011: 186).
La nostra prospettiva parte da questa base e mira a due operazioni diverse ma simultanee:

- Ripensare il processo d'invecchiamento implica sfidare l'idea generalmente pessimistica associata a questo fenomeno biologico, che troppo spesso deriva da stereotipi radicati nel passato, presenti in diverse epoche e culture (Backes-Gellner *et al.* 2010). Questa sfida inizia dal ripensare il linguaggio discriminatorio utilizzato per riferirsi all'anzianità, ma anche da una totale riconsidera-

zione della categoria semantica dell'invecchiamento. Concentrarsi unicamente sugli anziani rappresenta una visione limitata. Al contrario, è necessario riflettere su una società che includa tutte le fasi della vita, evitando di basarsi su convenzioni predefinite come l'associazione tra anzianità e malattia, la definizione dell'inizio della vecchiaia a 65 anni, l'idea che le persone anziane non possano imparare nulla di nuovo o siano meno produttive, o che gli anziani non vogliano avere a che fare con la tecnologia digitale (Backes-Gellner *et al.* 2010). Questo approccio permetterà di evitare quella retorica della compassione che spesso ha caratterizzato gli studi sulla tecnologia per anziani, sostituendola con una retorica della *sympátheia* basata sulla comprensione e la disponibilità a partecipare alle sfide dell'invecchiamento.

Come indicato da Backes-Gellner *et al.* (2010), il termine ampiamente utilizzato nelle scienze sociali e negli studi sull'anzianità, noto come *aging society*, tende a enfatizzare la dimensione dell'invecchiamento, delineando nettamente le diverse fasi della vita (formazione, lavoro, pensionamento) basate sull'età cronologica piuttosto che sull'età biologica e sociale. Ripensarlo come un effettivo participio presente, come il processo di avanzare con l'età di tutta la società, può contribuire a evitare omologazioni e polarizzazioni tra diverse coorti di età, fenomeni che si riflettono anche nel discorso pubblico. Una nuova nozione d'invecchiamento così pensata può dunque accettare differenze tra individui, tra diversi stadi della vecchiaia, in diversi contesti culturali e nazionali. Inoltre, considera la categoria di anziano in termini diacronici: quando raggiungeranno l'età di 80 anni, i trentenni di oggi useranno gli smartphone in modo diverso rispetto agli ottantenni odierni (Backes-Gellner *et al.* 2010)

• Ripensare la tecnologia: Nel panorama attuale, la tecnologia digitale è prevalentemente sviluppata da individui giovani e per un pubblico giovane. Questa tecnologia si focalizza sulla connessione tra persone distanti fisicamente, ma spesso non tiene conto della sua potenziale capacità di unire le persone attraverso il tempo, trascurando così la creazione di legami significativi tra diverse generazioni. Di conseguenza, l'attenzione della tecnologia è rivolta principalmente alla conservazione e alla condivisione di ricordi legati alle fotografie digitali e ai selfie, trascurando l'importanza di quelli contenuti in fotografie analogiche. Come suggerito da Holzinger *et al*. (2011):

> Some of the infrastructures that offer the most advantages for the elderly as users, such as social interaction programs, are currently designed with young people in mind as [to] take full advantage of their ability to recognise the same symbols and to possess the same semiotic data base as the designers. Once it is accepted that demographic pressure makes it necessary that common applications are designed for a wider age spectrum, one aspect of semiotic engineering could offer designers the key to increasing acceptability among non-homogenous groups. (Holzinger *et al.* 2011: 186)

Sulla base di queste considerazioni, il paragrafo seguente presenta una piattaforma di social network basata sul volto, con l'obiettivo di preservare la memoria delle persone anziane e condividerla con le loro famiglie allargate. Attraverso la condivisione di immagini e storie, la piattaforma mira a creare comunità virtuali basate su valori, narrazioni ed emozioni condivise.

6. Una proposta concreta: il progetto EUFACETS

Secondo Lotman e Uspenskij (1975 [1971]: 43), la cultura può essere considerata la "memoria non ereditaria della collettività", un meccanismo di conservazione delle informazioni che abbraccia testi scritti, immagini, spazi urbani, oggetti, ecc. Questo insieme culturale comprende anche esperienze personali e ricordi, che invece possono essere tramandati alle generazioni successive sotto forma di narrazioni orali, oggetti della vita quotidiana e rappresentazioni visive come fotografie e video. Tuttavia, il passaggio di questa memoria da una generazione all'altra non è un processo automatico, ma può essere ostacolato da circostanze contingenti e influenze ideologiche.

Sulla base di queste premesse teoriche, il presente articolo propone lo sviluppo di una piattaforma digitale che possa fungere da "kit della memoria" per gli anziani e le loro famiglie allargate. Lo scopo di questa piattaforma è agevolare la creazione di una memoria sociale condivisa, la quale consenta agli individui di produrre e condividere il loro patrimonio narrativo personale all'interno di reti di persone strettamente connesse.

Questa piattaforma, che si svilupperà nel contesto del progetto *EUFACETS | EU Face Advanced Communication for Elders Treasuring in Society* (ERC-2022-POC2, n. 101100643, Principal Investigator: Prof. Massimo Leone), offrirà la possibilità di caricare e condividere fotografie analogiche, alle quali aggiungere informazioni e narrazioni. Attraverso la piattaforma, i membri della famiglia potranno digitalizzare una foto analogica e inviarla in formato digitale all'anziano. L'applicazione incoraggerà quindi l'anziano a: 1) aggiungere informazioni di base (data, luogo, persone, ecc.); 2) registrare ulteriori narrazioni audio sulla foto; 3) mettere questi racconti personali a disposizione della famiglia, che potrà ascoltarli ma anche integrarli con altre narrazioni secondarie; il racconto principale e quello secondario costituiranno quindi il patrimonio narrativo della foto.

Il fulcro di questa piattaforma sarà la famiglia allargata degli anziani: membri della famiglia biologica, amici e caregiver. Tale approccio riflette la necessità, già evidenziata in semiotica da Bellachhab *et al.* (2023), di costruire discorsivamente una cura basata sulla famiglia allargata, al contrario di un singolo caregiver previsto per legge. La letteratura relativa ai social media per anziani ha da tempo sottolineato la necessità di un servizio centrato su contenuti relativi alla famiglia, oltre che di interfacce non commerciali, senza distrazioni pubblicitarie, adattabili alle esigenze di utenti con diversi background tecnologici (Coelho e Duarte 2016). Gli anziani sono spinti ad adottare i social media soprattutto per rimanere in contatto con i propri familiari, specialmente quando questi sono fisicamente o emotivamente distanti per ragioni geografiche o limitazioni dovute a fenomeni come una pandemia. Numerose ricerche hanno sviluppato strumenti digitali focalizzati sulla famiglia (per esempio, Lindley 2012 e Morris 2005). Come indicato da Coelho e Duarte (2016), il trasferimento di messaggi e immagini tra le generazioni è un elemento cruciale nell'apprendimento delle nuove tecnologie da parte degli anziani. Inoltre, la famiglia è stata identificata come il principale punto d'interesse dei social media specificamente rivolti agli anziani, oltre a essere la principale ragione dell'uso di piattaforme esistenti come Facebook (Coelho e Duarte 2016). Un ulteriore elemento di rilevanza nell'adozione delle tecnologie da parte degli anziani è la condivisione di fotografie (Coelho e Duarte 2016). La piattaforma qui proposta offre, infatti, la possibilità di caricare, modificare e condividere fotogra-

fie, consentendo agli utenti di aggiungere dettagli informativi e narrazioni audio. Le fotografie rivestono un ruolo fondamentale nel coinvolgere gli anziani nei social media e possono fornire contesto per le conversazioni con i familiari spazialmente lontani (Vetere *et al.* 2009). Come anche in altri social network basati sul volto, l'uso di immagini di volti come foto di profilo contribuisce a facilitare l'adozione delle piattaforme da parte di coloro che possiedono competenze tecnologiche limitate (Baecker *et al.* 2014). L'interazione legata alla visualizzazione e manipolazione delle fotografie si è dimostrata un elemento chiave nella creazione di legami tra gli anziani, il sistema tecnologico e i loro familiari (Baecker et al. 2014). La piattaforma qui proposta permette di creare e condividere storie intorno a queste immagini, incoraggiando gli anziani e le loro famiglie a raccontare una storia sulla foto, che costituirà il patrimonio narrativo della foto. La soluzione si basa sull'idea che, attraverso e con gli anziani, sia la memoria dell'intera famiglia allargata a essere promossa e formata.
Dai precedenti studi su anziani e social media emergono varie raccomandazioni da considerare nella progettazione della piattaforma:

- Famiglia allargata al centro: La piattaforma sarà concepita sulla base della famiglia allargata dell'anziano. Questo approccio mira a promuovere i contatti e gli scambi tra anziani, familiari e amici, soprattutto in situazioni in cui i membri della famiglia vivono distanti, contribuendo così a mitigare i problemi legati all'isolamento sociale.
- Memoria condivisa: La piattaforma consentirà la condivisione di fotografie pre-digitali e delle storie a esse collegate. Questo servizio rappresenterà un "kit della memoria" dal quale trarranno beneficio non solo gli anziani, ma l'intera famiglia. L'obiettivo è preservare non solo la memoria degli anziani, ma anche quella dell'intera società. La fragilità della memoria negli anziani è un processo fisiologico, ma quella della società non lo è. Non è di natura fisiologica, ad esempio, che i loro nipoti ignorino come fosse l'Europa meno di un secolo fa. Migrazione, frontiere, diritti delle donne, diritti delle minoranze, e così via: è fondamentale che i giovani cittadini europei recuperino una viva memoria sociale del passato della loro comunità attraverso la voce viva e il volto vissuto dei loro anziani.
- Ruolo centrale del volto: La piattaforma sarà incentrata sul volto, un elemento cruciale nella comunicazione digitale e nei social media (Sezione 4). La condivisione di fotografie e ritratti costituirà un importante incentivo all'adozione della piattaforma, promuovendo conversazioni e interazioni significative tra gli anziani e la loro famiglia allargata. Inoltre, la condivisione d'immagini e ritratti favorirà la scoperta di nuove storie legate ai cambiamenti del volto nel corso del tempo, sia quelli legati all'invecchiamento biologico, sia quelli sulle tendenze passate in fatto di trucco, capigliatura, accessori, tatuaggi, ecc. L'uso di filtri moderni su vecchie foto offrirà nuove opportunità creative e ludiche. Così, la piattaforma promuoverà una nuova consapevolezza del significato del volto e delle sue rappresentazioni.
- Tecnologia accessibile agli anziani: Dal punto di vista tecnico, è essenziale progettare la piattaforma in modo che sia facilmente utilizzabile dall'Utente Modello (Eco 1979), ovvero l'insieme di competenze visive, multimediali e linguistiche che l'anziano possiede per usare in modo agevole la piattaforma. Tuttavia, occorre evitare di sottovalutare le capacità degli anziani, offrendo al

contempo funzionalità che risultino troppo semplici e limitate, il che potrebbe portare a un progressivo disinteresse nell'uso della piattaforma (Czaja *et al.* 1993). Ciò vale anche per utenti più avvezzi alla tecnologia che devono trovare soddisfacente l'interazione con la piattaforma.

- Comunicazione chiara e accessibile: evitare l'uso di linguaggio tecnico e non dare per scontata la comprensione della simbologia legata alle tecnologie. La piattaforma deve essere intuitiva e user-friendly, con un'interfaccia comprensibile anche per coloro che non hanno familiarità con le attuali tecnologie digitali. Ricerche future si concentreranno sulla costruzione semiotica dell'interfaccia della piattaforma, intesa come luogo in cui essa esprime le sue potenzialità d'uso, stabilisce una relazione con gli utenti e mira a costruire un Utente Modello.
- Privacy garantita: La tutela della privacy dei partecipanti deve essere un processo trasparente e facile da comprendere. La piattaforma offre la possibilità di creare comunità chiuse, in cui gli utenti possono interagire solo con persone conosciute e di fiducia.
- Rete sociale ristretta e autentica: Il network degli anziani include esclusivamente le persone che gli stessi anziani hanno incontrato fisicamente in occasioni significative. Non saranno consentite attività di marketing o promozione commerciale sulla piattaforma. L'obiettivo è infatti promuovervi connessioni vissute come autentiche tra le persone anziane e le loro reti di contatti.

La piattaforma intende dunque colmare una lacuna nel funzionamento delle attuali piattaforme social basate sulla rappresentazione del volto. La loro natura commerciale, infatti, promuove continuamente nuove connessioni indipendentemente da ciò che le fonda, spesso con l'effetto paradossale che le comunità finiscono per includere gli estranei ed escludere le persone affettivamente vicine. La piattaforma qui proposta rappresenta un'alternativa, puntando sulla qualità più che sulla quantità e basandosi non sulle connessioni sintattiche ma su quelle semantiche: una connessione semantica è tale se si può raccontare una narrazione su di essa: se non c'è una narrazione, allora la connessione è puramente formale.
In questo processo, la piattaforma rappresenta anche un'opzione per le generazioni che sono state escluse dai social media tradizionali a causa del divario digitale intergenerazionale. Il suo obiettivo non è però "colonizzarlo" digitalizzando le memorie degli anziani, bensì umanizzare la stessa memoria dei giovani. L'obiettivo è allora valorizzare la memoria, le storie e soprattutto la sensibilità di coloro che hanno vissuto la giovinezza prima dell'avvento del web, al fine di creare comunità virtuali basate su valori, narrazioni e emozioni condivise.
A lungo termine, la piattaforma ambisce ad avere un impatto sul funzionamento degli attuali social media basati sul volto proponendo un nuovo modo di connettere le persone e creare comunità. Gli attuali social media partono dal potere della tecnologia e poi progettano le loro funzioni e i loro servizi intorno ad essa. Questa piattaforma invece parte dall'intelligenza umana e dalla memoria personale, non da quella artificiale dei database. Mette poi l'intelligenza artificiale e i database al servizio dei bisogni esistenziali delle persone, non viceversa. Come sostengono Backes-Gellner *et al.* (2010):

> At present, the impression often arises that older people have to adapt to the requirements of technology. As a rule, the opposite makes sense and is also technically feasible. Older people are "experts on their own lives," and they have a wealth of

knowledge about their personal preferences, habits, and idiosyncrasies. (Backes-Gellner *et al.* 2010: 64)

7. Conclusioni

Questo articolo ha mostrato come i precedenti studi su anziani e tecnologia abbiano considerato l'invecchiamento come un problema, quasi una malattia che può essere curata mediante l'uso della tecnologia. Questa visione ha creato la convinzione che le sfide di una società progressivamente più anziana potevano essere risolte con nuovi strumenti tecnologici. Tuttavia, la ricerca e lo sviluppo tecnologico si sono orientati verso la continua ricerca d'innovazione più che verso le reali esigenze degli anziani.

Sulla base della prospettiva semiotica qui presentata, si può presumere che una tecnologia si rivelerà utile e sarà dunque effettivamente adottata dagli anziani solo quando le loro "interpretazioni della tecnologia" (Pelizäus-Hoffmeister 2016: 27) saranno state prese in considerazione durante lo sviluppo della tecnologia stessa, insieme ai loro modelli di comportamento individuali e alle loro condizioni di contesto sociale e culturale. In una parola, occorre che la tecnologia si adatti alle esigenze degli anziani, così come a quelle delle loro famiglie, e non viceversa. La piattaforma ideata in questo articolo per preservare la memoria degli anziani e consentire loro di condividerla con le loro famiglie allargate parte da questo presupposto, proponendo un design che tenga conto dei significati e delle interpretazioni della tecnologia nella cultura di una specifica comunità intergenerazionale. Nel farlo, si basa sui concetti di famiglia allargata, memoria condivisa e volto, come elemento fondamentale del loro funzionamento.

Nel lungo periodo, piattaforme costruite su questa prospettiva potranno influenzare gli attuali social media basati sui volti, mostrando un modo diverso di connettere le persone e creare comunità, in contrasto con le logiche pervasive di mercificazione, controllo, standardizzazione e sfruttamento commerciale tipiche degli attuali social media basati sul volto. Inoltre, permetteranno di concepire un volto digitale la cui profondità semantica sarà almeno parzialmente ripristinata.

A causa di limiti di spazio, questo articolo non ha approfondito il legame tra socializzazione e utilizzo dei social network, rischiando di lasciare l'impressione errata che la digitalizzazione possa automaticamente rafforzare i legami sociali. Inoltre, si potrebbe erroneamente interpretare che esista una divisione netta basata sull'età, con una comunità più giovane socialmente integrata grazie ai social network e una popolazione anziana meno integrata a causa di un divario generazionale digitale. Inoltre, occorrerà concentrarsi sulla costruzione semiotica dell'interfaccia della piattaforma, intesa come luogo in cui essa esprime le sue potenzialità d'uso, stabilisce una relazione con gli utenti e mira a costruire un Utente Modello, ma anche come luogo attivamente coinvolto nella creazione di una crescente gamma di significati, interpretazioni e azioni. Oltre a colmare queste lacune, il futuro di EUFACETS vedrà emergere nuovi metodi di studio che si concentrino sull'interpretazione e la comprensione dei significati legati alla tecnologia. Questi metodi debbono andare oltre l'analisi superficiale e immergersi nell'essenza delle interazioni tra gli anziani, il loro volto e la tecnologia. Ciò che è emerso dalle ricerche in corso è la necessità di sistematizzare questa prospettiva in un vero e proprio approccio semiotico che metta in relazione questi elementi. Tale approccio si basa sull'idea che il volto sia una superficie attraverso cui gli anziani esprimono la

loro identità e interagiscono con il mondo digitale. La tecnologia, vista da questa prospettiva, non è solo uno strumento, ma un mezzo attraverso cui si creano significati, si condividono storie e si preservano memorie. Nel futuro prospettato da EUFACETS, l'approccio della nuova semiotica applicata diventa un pilastro fondamentale per la comprensione delle complesse dinamiche sociali e culturali legate all'invecchiamento e all'uso della tecnologia.

Note

[1] Per brevità, qui e in seguito si adotta la dicitura "anziani" senza connotazioni di genere, con riferimento a persone anziane di qualsiasi genere.

[2] Sulla discussione in merito all'opposizione sintassi/semantica rispetto alle computer sciences e ai mondi digitali, iniziata da Searle, si vedano di recente Peregrin 2021 e Rapaport 2022.

Bibliografia

Akhter-Khan, Samia C., Matthew Prina, Gloria Hoi-Yan Wong, Rosie Mayston e Leon Li 2023. Understanding and addressing older adults' loneliness: The social relationship expectations framework. *Perspectives on Psychological Science* 18(4): 762–777. https://doi.org/10.1177/17456916221127218.

Backes-Gellner, Uschi *et al*
2010. *More years, more life: Recommendations of the Joint Academy Initiative on Aging*. Halle: Deutsche Akademie der Naturforscher Leopoldina e. V. – Nationale Akademie der Wissenschaften.

Baecker, Ron, Kate Sellen, Sarah Crosskey, Veronique Boscart, Barbara Barbosa Neves
2014. Technology to reduce social isolation and loneliness. *Proceedings of the 16th international ACM SIGACCESS conference on computers & accessibility*: 27e34. http://doi.acm.org/10.1145/2661334.2661375.

Bellachhab, Abdelhadi, Nathalie Garric, Frédéric Pugnière-Saavedra e Valérie Rochaix
2023. Contribution des discours de familles d'aidants à la prise en charge institutionnelle de l'aidant. *Langages* 231: 61-78. https://doi.org/10.3917/lang.231.0061.

Bianchi, Cinzia; Federico Montanari e Salvatore Zingale (a cura di)
2010. *La semiotica e il progetto 2. Spazi, oggetti, interfacce*. Milano: Franco Angeli.

Black, Helen K., Robert L. Rubinstein, Ann C. Frankowski, Gina Hrybyk, Mary Nemec e Gretchen G. Tucker
2018. Identity, semiotics, and use of symbols in Adult Day Services. *The Gerontologist*, 58(4): 730–738. https://doi.org/10.1093/geront/gnx074

Charness, Neil e Walter R Boot
2022. A grand challenge for psychology: Reducing the age-related digital divide. *Current Directions In Psychological Science* 31(2): 187-193. https://doi.org/doi:10.1177/09637214211068144.

Coelho, José e Carlos Duarte
2016. A literature survey on older adults' use of social network services and social applications. *Computers in Human Behavior* 58: 187-205. https://doi.org/10.1016/j.chb.2015.12.053.

Cobley, Paul
2001. *Narrative*. London: Routledge.

Cortazzi, Martin
2001. Narrative analysis in ethnography. In: Atkinson, P., Delamont, S., Coffey, A., Lofland, J. and Loftland, L.H. (a cura di) *Handbook of Ethnography*. Thousand Oaks: Sage Publication Ltd, 384-396.

Cosenza, Giovanna.
2014. *Semiotica dei nuovi media*. Bari: Laterza.

Cozza, Michela, Antonella De Angeli e Linda Tonolli
2017. Ubiquitous technologies for older people, *Personal and Ubiquitous Computing* 21: 607-619. https://doi.org/10.1007/s00779-017-1003-7.

Crews, Douglas E.
2022. Aging, frailty, and design of built environments. *Journal of physiological anthropology* 41(1-2). https://doi.org/10.1186/s40101-021-00274-w.
Czaja, Sara J., José H. Guerrier, Sankaran N. Nair e Thomas K. Landauer
1993. Computer communication as an aid to independence for older adults. *Behaviour & Information Technology* 12(4): 197-207. https://doi.org/10.1080/01449299308924382.
Dall'Acqua, Anna e Bellentani, Federico
2023. How to build a chatbot: A semiotic approach. In: Santangelo, A. e Leone, M. (a cura di) *Semiotica e Intelligenza Artificiale* ["I saggi di Lexia", 48]. Roma: Aracne, 149-170.
Datareportal
2023. Digital around the world. https://datareportal.com/global-digital-overview [Visitato il 21.09.2023].
Deni, Michela
2015. For a history of semiotics of design projects. The value of Design research. EAD 11, European Academy of Design, Université Paris Descartes, Apr 2015, Paris, France: 1 - 14.
Dessart, Grégory, Zhargalma Dandarova-Robert, Laeticia Stauffer, Pascal Tanner, Christina Da Silva, Léa Simonin, Etienne Rochat, Jörg Stolz e Pierre-Yves Brandt
2022. *Spiritual needs among elderly people receiving homecare in Covid times*. Losanna: UNIL/CHUV Press.
De Souza, Clarisse S.
2005. *The Semiotic engineering of human-computer interaction*. *Acting with technology*. Cambridge: The MIT Press.
Duarte, Carlos e José Coelho
2019. Design of social network services for and with older adults. In: Neves, B. e Vetere, F. (a cura di) *Ageing and digital technology*. Singapore: Springer, 307–326. https://doi.org/10.1007/978-981-13-3693-5_18.
Eco, Umberto
1975. *Trattato di semiotica generale*. Milan: Bompiani.
1979. *Lector in fabula*. Milano: Bompiani.
Eurostat.
2023. Half of EU's population older than 44.4 years in 2022. https://ec.europa.eu/eurostat/web/products-eurostat-news/w/DDN-20230222-1 [Visitato il 21.09.2023].
Fotteler, Marina Liselotte, Viktoria Mühlbauer, Simone Brefka, Sarah Mayer, Brigitte Kohn,
Felix Holl,Walter Swoboda, Petra Gaugisch, Beate Risch, Michael Denkinger e Dhayana Dallmeier
2022. The effectiveness of assistive technologies for older adults and the influence of frailty: Systematic literature review of randomized controlled trials. *JMIR Aging*. 5(2): e31916. https://doi.org/10.2196/31916.
Giacomazzi, Marco
2022. Cultural semiotics for digital media. *DigitCult - Scientific Journal on Digital Cultures* 7(1), 125-143.
Hartley, John, Indrek Ibrus e Maarja Ojamaa
2021. *On the Digital Semiosphere: Culture, media and science for the Anthropocene*. New York: Bloomsbury.
Hess, Linda M.
2019. *Queer aging in North American fiction*. New York: Palgrave Macmillan.
Holzinger, Andreas, Gig Searle, Andreas Auinger e Martina Ziefle
2011. Informatics as semiotics engineering: Lessons learned from design, development and evaluation of ambient assisted living applications for elderly people. In: Stephanidis, C. (a cura di) *Universal access in human-computer interaction. Context diversity. UAHCI 2011. Lecture notes in computer science*. Berlin: Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-642-21666-4_21.
Leone, Massimo
2018. The semiotics of the face in the Digital Era. *Perspectives, Journal of RFIEA, the French Network of Institutes of Advanced Studies* 17(spring), 27-29.
Leone, Massimo
2021a. Introduction: Studying the 'Facesphere', *Sign Systems Studies* 49(3-4): 270–278. https://doi.org/10.12697/SSS.2021.49.3-4.01.
2021b. Prefazione. In: Leone, M. (a cura di) *Volti artificiali / Artificial Faces*. I saggi di Lexia 37-38. Roma: Aracne, 9-25.

Lotman, Juri M. e Boris A. Uspenskij
1975 [1971]. *Tipologia della cultura*. Milano: Bompiani.
Lindley, Siân E.
2012. Shades of lightweight: supporting cross-generational communication through home messaging. *Universal Access in the Information Society* 11(1): 31e43. http://dx.doi.org/10.1007/s10209-011-0231-2.
Miller, Lisa R.
2023. Queer aging: Older lesbian, gay, and bisexual adults. Visions of late life. *Innovation in aging* 7(3): igad021. https://doi.org/10.1093/geroni/igad021.
Moore, Kevin, Emma O'Shea, Lorna Kenny, John Barton, Salvatore Tedesco,
Marco Sica, Colum Crowe, Antti Alamäki, Joan Condell, Anna Nordström, Suzanne Timmons
2021. Older adults' experiences with using wearable devices: Qualitative systematic review and meta-synthesis. *JMIR mHealth and uHealth* 9(6): e23832. https://doi.org/10.2196/23832.
Morris, Margaret E.
2005. Social networks as health feedback displays. *IEEE Internet Computing* 9(5): 29e37. http://dx.doi.org/10.1109/MIC.2005.109.
Moxley, Jerad, Joseph Sharit e Sara J Czaja
2022. The factors influencing older adults' decisions surrounding adoption of technology: Quantitative experimental study. *JMIR Aging* 5(4): e39890. https://doi.org/10.2196/39890.
Nake, Frieder e Susan Grabowski
2001. Human-computer interaction viewed as pseudo-communication. *Knowledge-Based Systems* 14(8): 441–447.
Pelizäus-Hoffmeister, Helga
2016. Motives of the elderly for the use of technology in their daily lives. In: Domínguez-Rué, E. e Nierling, L. *Ageing and technology: Perspectives from the social sciences,* 27–46. Bielefeld: Transcript Verlag.
Peregrin, Jaroslav.
2021. Do Computers "Have Syntax, But No Semantics"? *Minds and Machines* 31(2): 305–21.
Proni, Giampaolo
2006. Per una semiotica del progetto. *Ocula* 7: 1–10.
Rapaport, William J.
2020. Syntax, Semantics, and Computer Programs. *Philosophy & Technology* 33(2): 309–21.
Rogers, Wendy A., Travis Kadylak e Megan A. Bayles
2022. Maximizing the benefits of participatory design for human–robot interaction research with older adults. *Human Factors* 64(3): 441–450. https://doi.org/10.1177/00187208211037465.
Santangelo, Antonio e Massimo Leone
2023 *Semiotica e intelligenza artificiale* ["I saggi di Lexia", 48]. Roma: Aracne.
Salman, Hasanin Mohammed, Wan Fatimah Wan Ahmad e Suziah Sulaiman
2018. Usability evaluation of the smartphone user interface in supporting elderly users from experts' perspective. *IEEE Access* 6: 22578-22591. https://doi.org/10.1109/ACCESS.2018.2827358.
Sanna, Leonardo
2020. Data–driven Semiotics and Semiotics–driven Machine Learning. In: Cosenza, G. e Bianchi, C. (a cura di) *Semiotica e digital marketing - Semiotics and digital marketing* ["I saggi di Lexia", 33-34]. Roma: Aracne, 89-107.
Schulz, Richard, Hans-Werner Wahl, Judith T. Matthews, Annette De Vito Dabbs, Scott R. Beach e Sara J. Czaja
2015. Advancing the aging and technology agenda in gerontology. *The Gerontologist*, 55(5): 724–734. https://doi.org/10.1093/geront/gnu071.
Stafford, Philip B.
1988. Toward a semiotics of old age. In: Sebeok, T.A. and Umiker-Sebeok, J. (a cura di) *The Semiotic Web 1988*. Berlino: De Gruyter Mouton, 271–300. https://doi.org/10.1515/9783110864458-014.
Tun, Soe YY, Samaneh Madanian e Farhaan Mirza
2021. Internet of things (IoT) applications for elderly care: A reflective review. *Aging Clinical and Experimental Research* 33: 855–867. https://doi.org/10.1007/s40520-020-01545-9.

Vetere, Frank, Hilary Davis, Martin Gibbs e Steve Howard
2009. The magic box and collage: Responding to the challenge of distributed intergenerational play. *International Journal of Human Computer Studies* 67(2): 165e178. http://dx.doi.org/10.1016/j.ijhcs.2008.09.004.
Yee-Yann, Yap, Tan Siow-Hooi e Choon Shay-Wei
2022. Elderly's intention to use technologies: A systematic literature review. *Heliyon*, 8(1): e08765. https://doi.org/10.1016/j.heliyon.2022.e08765.
Woodward, Kathleen
2009. *Statistical panic: Cultural politics and poetics of the emotions*. New York: Duke University Press. https://doi.org/10.1515/9780822392316-004.
World Health Organization
2022. Ageing and health. https://www.who.int/news-room/fact-sheets/detail/ageing-and-health [Visitato il 21.09.2023].
Zingale, Salvatore
2012. *Interpretazione e progetto. Semiotica dell'inventiva*. Milano: FrancoAngeli.

Les termes russes pour interpeller et désigner des gens âgés : Usages et évolution dans la littérature et le cinéma

di Angelina Biktchourina

Abstract

Russian terms for addressing and referring to older people: Uses and developments in literature and film
This article focuses on the Russian vocabulary of old age used as appellatives in literature and film over the last 70 years. The aim is to see to what extent appellatives have evolved in artistic productions and whether the use of terms in situations of direct address has evolved in the same way as that of the corresponding designatives. The study shows that there has been a significant drop in the frequency of use of many appellatives outside the relationship of kinship, particularly addressatives, which seems to reveal changes in society with regard to old age.

Keywords: langue russe, termes d'adresse, désignatifs, vieillesse, ancienneté, parenté

Dans le présent travail, nous nous intéressons aux termes employés dans les productions artistiques pour désigner les personnes âgées ou pour les interpeller. Les termes d'adresse sont importants dans la mesure où ils indiquent, entre autres, la nature des rapports qui se tissent entre les personnages. Bien entendu, l'âge de ceux-ci est un facteur important qui intervient dans le choix de l'appellatif, mais ce choix obéit aux représentations culturelles de l'âge façonnées en grande partie par la société à une période donnée. Le seuil de la vieillesse étant d'une grande variabilité selon les cultures et les époques, nous pensons qu'il est important de prendre en considération, dans la mesure du possible, toutes les conditions objectives de l'emploi des appellatifs visant les personnes âgées pour tenter d'expliquer pourquoi certains sont plus fréquents que d'autres. Cela dit, à chaque époque, les gens utilisent toute une palette d'appellatifs : par exemple, dans la séquence suivante extraite du sous-corpus cinéma, le même personnage Kostja emploie trois appellatifs synonymes vis-à-vis de la même dame âgée :

(1) *[Na doroge. Kostja naezžaet na starušku]*
[Kostja] Cela, babulja ?
[Babulja] Da, živa- živa- živa- živa…
[Proxožaja] Zadavili ! Pižony babušku zadavili!

[Kostja] Ne vaša babul'ka, ne vam sudit' !
[Sergej] Eto voobšče moja babuška! My za nej priexali, domoj otvezti!
[Kostja] Sadites', babulja. Naša babka! Otojdi ot mašiny!
(K. Šaxnazarov, S. Rokotov, E. Nikišov. *Isčeznuvšaja imperija, 2008*)

[Sur la chaussée. Kostja percute une petite vieille]
[Kostja] [Tu] n'as rien, mamie ?
[Mamie] Oui, oui, vivante, vivante…
[Passante] [Ils l'] ont écrasée ! Les vauriens ont écrasé la grand-mère !
[Kostja] Ce n'est pas votre mamie, [ce] n'est pas à vous de juger !
[Sergej] En fait, c'est ma grand-mère ! Nous sommes venus la chercher pour la ramener à la maison !
[Kostja] Asseyez-vous, mamie ! [C'est] notre grand-mère ! Écarte-toi de la voiture !

Outre les appellatifs à proprement parler, une attention particulière sera accordée également à l'utilisation du tutoiement ou du vouvoiement qui accompagnent ces termes.
Par *termes d'adresse* ou *adressatifs* nous entendons les groupes nominaux ou noms qui sont utilisés par le locuteur qui s'adresse, dans le discours direct, à son allocutaire. Ces termes ont une fonction déictique, car ils indiquent le destinataire du message.
Ils peuvent avoir un rôle phatique, dans la mesure où ils assurent le contact avec l'allocutaire, ou une fonction que nous appellerons ici « vocative », lorsqu'ils sont employés pour interpeller l'allocutaire : héler, invoquer, appeler à l'aide, rappeler à l'ordre, cajoler, selon l'intonation et la pertinence par rapport au contexte. En tout cas, ils ont fondamentalement une fonction relationnelle, car le choix d'un terme plutôt que d'un autre est une opération intentionnelle qui tient compte de la norme socio-culturelle et qui vise à établir ou à révéler un certain type de lien socio-affectif, en général, le plus approprié vis-à-vis de son allocutaire eu égard à la situation au sens large (Lehmann 2010, Charaudeau et Mainguenau 2002).
Par le terme *désignatif* nous entendons les groupes nominaux ou noms par lesquels «on mentionne quelqu'un dans son discours» (Perret 1968 : 3) que cela soit un tiers absent ou l'allocutaire délocuté, dans le cas où le locuteur le désigne à la troisième personne en sa présence. Nous considérons que l'expression *termes d'adresse* porte à confusion lorsqu'on y inclut les désignatifs, car, justement, il n'y a pas d'adresse directe. Ainsi, nous utilisons le terme d'*appellatifs* sous lequel nous regroupons les *adressatifs* (ou *termes d'adresse*) et les *désignatifs*.
Notre étude des appellatifs, qui inclut également une analyse diachronique d'emploi des désignatifs et des adressatifs, s'appuie sur les données du corpus *Nacional'nyj Korpus Russkogo Jazyka* (désormais NKRJa). Dans le cadre de notre travail, nous utilisons le sous-corpus littéraire (*Xudožestvennyj korpus*) du Corpus principal (*Osnovnoj korpus*) et le sous-corpus cinéma et théâtre (*Reč' kino / teatral'naja reč'*) du Corpus multimédia. Le sous-corpus littéraire contient 8508 textes (112 838 991 mots) et celui de cinéma et de théâtre : 15 spectacles, 582 films, dont 105 dessins-animés (5 696 026 mots).
Le corpus NKRJa permet d'avoir les données sur la fréquence d'emploi et d'en construire les graphiques sur une période de temps définie, ainsi que d'effectuer des recherches ciblées de la combinatoire de différents éléments. La fréquence est

utilisée, en diachronie, comme un indice important qui permet de quantifier la représentation d'une forme linguistique. Nous nous en servirons dans notre étude afin de comparer les données obtenues par périodes temporelles pertinentes couvertes par le corpus et de retracer l'évolution des termes préalablement sélectionnés. Les variations de fréquence peuvent être considérées comme un indice empirique d'une évolution de normes sociolinguistiques. L'objectif de la présente étude est de voir dans quelle mesure les appellatifs ont évolués dans les productions artistiques et si cette évolution indique une conception différente de la vieillesse aujourd'hui, même si la question de la correspondance entre les interactions fictionnelles scénarisées et les interactions réelles restera en suspens. Puis, nous essayerons de comprendre si l'usage des termes en situation d'adresse directe évolue de la même façon que celui des désignatifs correspondants.

1. Liste de termes : paradigme des appellatifs usuels

Le vocabulaire russe de la vieillesse fonctionnant comme appellatifs actuellement en usage comporte plus d'une trentaine de termes et peut être réparti essentiellement en deux catégories : la première se réfère à la parenté et la seconde à l'âge avancé. La liste de ces termes est assez longue grâce aux suffixes dont l'adjonction a donné lieu à pléthore d'hypocoristiques. La traduction de ces termes représente d'ailleurs une difficulté insurmontable si l'on veut trouver des équivalents fidèles en français.
Il convient de préciser qu'à côté d'une grande richesse de termes, due à l'existence d'un système complexe et flexible, il n'y a pas de terme d'adresse neutre spécifiquement destiné à un inconnu tels que peuvent l'être *Madame*, *Monsieur* pour les Français. Même à l'époque soviétique, lorsque l'adressatif *tovarišč* 'camarade' était le terme d'adresse normatif, du moins en public, ils préféraient aborder un inconnu avec *izvinite* 'excusez[-moi]'. Après la chute de l'URSS, les Russes se sont détournés de ce terme d'adresse (surtout au singulier) qui était trop lié au passé soviétique[1] sans pour autant réintégrer les appellatifs qui étaient d'usage avant la révolution, tels que *Sudar*' 'Monsieur', *Sudarynja* 'Madame' et '*Baryšnja*' 'Mademoiselle'. Néanmoins, si la situation contraint à employer un adressatif, les termes *mužčina* 'homme' et *ženščina* 'femme' font en général l'affaire dans l'usage quotidien y compris pour s'adresser aux personnes âgées, bien que ces adressatifs ne soient pas particulièrement courtois. Il convient de mentionner ici l'usage fréquent de l'adressatif *devuška* 'jeune femme', par exemple, dans un commerce pour s'adresser au personnel féminin, pratiquement sans tenir compte du critère d'âge. Cependant, nous n'incluons pas ces adressatifs dans la présente étude qui ne peut prétendre à l'exhaustivité et nous faisons le choix de ne prendre en compte que les termes qui servent à s'adresser plus spécifiquement aux gens âgés[2].

1.1. Termes renvoyant à la parenté

Les termes renvoyant à des liens familiaux s'emploient non seulement dans la sphère familiale, mais aussi, et même très largement, en dehors de celle-ci pour s'adresser aux personnes n'ayant aucun lien de parenté avec le locuteur ou bien pour les désigner dans son discours. Ces termes servent à marquer la distance générationnelle : un jeune s'adressant à une femme âgée peut employer le terme

babuška 'grand-mère', s'inscrivant dans un rapport de familiarité, mais exprimant toutefois un certain degré d'affection, et, selon le même mode, se voir interpellé par *dočka 'fille'* / *synok* 'fils' ou *vnučka* 'petite-fille'/*vnuček* 'petit-fils' :

(2) *– Čto èto, vnuček ? – s ispugom sprosila ona. – Èto den'gi, babuška […]. – Kak veličat'-to tebja, vnuček ? (A. Rostrovskij. Po zakonam voncʺej stai* (2000))
Qu'est-ce que c'est, petit-fils ? demanda-t-elle, effrayée. – C'est l'argent, grand-mère. – Comment t'appelles-tu, petit-fils ?

En tout cas, les interlocuteurs doivent s'accorder sur les règles de la relation sociale dans laquelle ils s'engagent. Par conséquent, l'écart générationnel marqué par le terme choisi doit être, de préférence, manifeste. Sinon, l'interlocuteur peut refuser l'adressatif, comme dans l'échange suivant :
(3) *[Babaskin] Nu čë/ papaš/ neploxo delo idët/ a ? '*
[Ničʺij] Da kakoj ja te papaša ? Nu/ nèrno / na červonec vsego starše-to!
(G. Šengelij, A. Timm. *Menjaly* (1992))
[Babaskin] Alors, père, ça va pas mal, non ?
[Pauvre] Mais enfin, j'pourrais pas être ton père ! J'ai quoi, dix ans de plus [que toi] à tout casser !

Ce genre d'appellatifs marque aussi la position générationnelle dans l'absolu, renvoyant, par exemple, à la troisième génération, ce qui peut être l'objet de refus :
(4) *[General-major Pavlov] : Oo ! Revnueš'/ babulja*!
[Pavlova] Oj! Èto ja babulja! Da ty na sebja posmotri.
(M. Tumanišvili, E. Mesjacev. Slučaj v kvadrate 36-80 (1982))
[Général-major Pavlov] Ah ! [Tu es] jalouse, mamie !
[Pavlova] Oh ! C'est moi, [que tu appelles] mamie ? T'as qu'à te regarder toi-même !

Lorsque les termes marquent la parenté dans un rapport générationnel objectivement parlant, l'âge (avancé) n'est qu'une implication non obligatoire. La preuve en est qu'il est normal de dire : «*Posmotri, vot na ètoj fotografii sleva – moj ded : on umer sovsem molodym na fronte*» 'Regarde, sur cette photo, à gauche, c'est mon grand-père : il est mort tout jeune au front' ; le grand-père en question n'a donc jamais été vieux. Mais cette connotation peut passer au premier plan : « *A ona i v dvadcat' let byla nastojašču͡aja babuška* » 'Même à vingt ans, elle était une vraie grand-mère'. Dans (4), *Pavlova* répond justement par rapport à cette connotation de vieillesse.
Familiaux ou convertis en termes génériques, les termes présentés dans les listes ci-dessous et accompagnés de leur traduction en français - bien qu'approximative, - fonctionnent potentiellement dans ces deux cadres : familial et générique, et dans les deux types d'emploi : pour s'adresser à un allocutaire et pour désigner un tiers.

1.1.1 Grand-mère, grand-père, grands-parents

Les appellatifs de parenté à deux générations de distance :
- féminins : *babuška* 'grand-mère / babouchka[3]', *babka* 'grand-mère / vieille' *baba* '(une) vieille' *baba* + [prénom (forme hypocoristique[4])] 'mamie + [prénom]', *ba-*

bulja 'mamie', *babusja* 'mémé', *babul'ka* 'petite mémère', *babulen'ka* 'grand-maman / petite mémé', *babulečka* idem, *babusen'ka* 'petite mémé', *babanja* 'mémère' ;
- masculins : *deduška* grand-père, *dedka*[5] '(un) vieux', *ded* 'grand-père', *ded* + [prénom (forme hyp.)] 'papi + [prénom]', *dedulja* 'papi', *dedusja* 'pépé', *dedul'ka* 'pépé', *dedulen'ka* 'grand-papa / petit pépé', *dedulečka* idem, dedusen'ka 'petit pépère', *dedunja* 'pépère'.

Les termes munis d'un suffixe diminutif (*babuška / deduška*) sont potentiellement chargés de valeur affective, d'autres relèvent de la familiarité (*babulja / dedulja, babusja / dedusja*). L'adjonction d'un second diminutif peut soit renforcer le trait d'une relation affectueuse, aimable ou bienveillante (*babulen'ka / dedulen'ka, babulečka / dedulečka, babusen'ka / dedusen'ka*), soit, au contraire, faire intervenir une plus grande familiarité (*babul'ka / dedul'ka*).
Nous allons nous arrêter sur les termes qui méritent d'ores et déjà quelques commentaires.
a) *Baba* 'bonne femme' vs 'vieille'
Apparu à la période proto-slave, le terme baba manifestait « originellement d'un emploi élargi au-delà du seul contexte de la parenté » (Gessat-Anstett 2000 : 618) et en vieux slave, il désignait, outre la grand-mère, la femme et la sage-femme (*cf. Slovar' drevnerusskogo jazyka XI-XIV* vv.), s. v. *baba*). Baba appartient au registre familier et, dans son usage actuel, ce terme, fonctionnant souvent de pair avec *mužik* 'mec', est considéré comme péjoratif pour qualifier une femme et se traduit le plus souvent en français par *femme* tout court ou *bonne femme*, quelques fois par gonzesse ou encore nana (cf. NKRJa, sous-corpus parallèle). D'ailleurs, en combinaison avec l'adjectif épithète *nastojašča* 'vraie'[6], *baba* n'a jamais la valeur 'vieille', mais il fait surtout ressortir les traits associés à la représentation stéréotypée d'une « bonne femme ».
Ce terme revêtait jadis le sens 'femme paysanne mariée', aujourd'hui, avec le sens 'vieille femme', il appartient aux contes. Il est impossible de ne pas mentionner ici la *baba Yaga*, le personnage le plus célèbre de la mythologie et du folklore slave. Cependant, ce terme, qui a l'avantage d'être plus court que *babuška* est fréquemment employé par des enfants pour s'adresser à leurs grands-mères. Il est fréquemment associé à un prénom à forme hypocoristique (plus de 2000 occurrences dans notre corpus).
b) *Babuški i deduški* 'grands-mères et grands-pères' / *stariki* '(les) vieux'
Il est à noter au passage qu'il n'y a pas de pluriel au fonctionnement comparable à *grands-parents* en français : au niveau discursif, on emploie *babuški* i *deduški* 'grands-mères et grands-pères' ou encore *stariki* '(les) vieux' (n.m., pl.) sous-entendant y inclure également les femmes.

1.1.2 Les appellatifs de parenté à une génération de distance : mère, père

Ici, il s'agit d'un certain nombre d'appellatifs de parenté désignant le rapport de filiation de premier degré qui mettent l'accent sur l'écart générationnel lorsqu'ils sont employés en tant qu'adressatifs à destination de personnes en dehors de sa famille :
- 'mère' : *mat', mamaša, mamanja, mamen'ka, matuška* ;
- 'père' : *otec, papaša, batja, batjanja, baten'ka, batjuška.*
Nous ne retenons pas le terme *baten'ka* pour notre étude car, d'après les données du sous-corpus cinéma, dans 16 films sur 25, le locuteur qui l'emploie s'adresse à

un allocutaire plus jeune que lui. Il convient de préciser également que la plupart de ces films ne portent pas sur l'époque actuelle.
Nous n'avons pas inclus dans notre étude le terme *batjuška* qui un appellatif respectueux et affectueux à la fois, autrefois employé pour s'adresser à des figures paternelles, à un convive ou à un supérieur en raison de sa position sociale, il n'est d'usage aujourd'hui que pour s'adresser à des prêtres (idem pour *matuška* – la femme du prêtre). Par ailleurs, l'étude quantitative n'est pas très adaptée à ce terme, car il existe aussi l'interjection *Batjuški* ! (parfois *batjuška [ty moj]*) 'Seigneur !', ce qui représente une donnée parasite lors de l'évaluation des fréquences. C'est aussi le cas des termes *mat'* 'mère', *otec* 'père' et *roditeli* 'parents' qui ont une très grande fréquence et pour lesquels il est très difficile d'extraire la part des occurrences où ils renvoient aux personnes âgées.

1.2 Termes renvoyant à la vieillesse : personne âgée, vieille et vieux

Les appellatifs renvoyant spécifiquement à l'ancienneté ou à la vieillesse :
- féminins sg./pl. : *staruxa / staruxi* 'vieille / vioque' *staruška / staruški* hyp. 'petite vieille', *starušencija / starušencii* fam. péj. 'vioque', *starušonka / starušonki* hyp. 'petite vieille', non concerné au sg. / *požilye* ljudi 'personnes âgées',
- masculins : *starik stariki* vieillard, ancien, doyen, père, parents (pl.) *starec starcy* vieillard sage, vertueux, maître spirituel *staricˇok / staricˇki hypocor.* petit vieux *starikaška / starikaški* fam. péj. 'vieux schnoque / vioc', *starikan / starikany fam.* 'vieux', *požiloj cˇelovek / požilye ljudi* 'personne âgée'.
L'appellatif principal désignant « les anciens » est celui de *starik* sg. / *stariki* pl. Dans notre corpus littéraire, environ 1% de ses occurrences se présentent en combinaison avec un adjectif possessif et dénotent 'père' ou '(vieil) époux' lorsque le terme est au singulier ou 'parents', lorsqu'il est au pluriel.
Nous écartons de notre étude l'appellatif *starec* qui désigne un vieillard sage, vertueux, maître spirituel, comme, par exemple, *starec Zosima* dans « Les Frères Karamazov » de Dostoïevski. Les adjectifs que l'on trouve fréquemment en cooccurrence avec *starec* sont *pravednyj* 'juste', *pocˇtennyj* 'respectable', *dostopocˇtennyj* 'vénérable', *mudryj* 'sage'.
Il convient de mentionner le terme argotique péjoratif *starpër* 'vieux péteux', composé par troncation de deux mots, qui figure dans 28 textes littéraires à partir des années 1970. Sa fréquence d'emploi est en augmentation à partir des années 1990 sans dépasser toutefois 1,67 par million de mots, mais il n'y a aucune occurrence où ce terme serait employé comme adressatif.

2. Évolution d'emploi des termes renvoyant à la vieillesse dans les textes littéraires du corpus NKRJa

2.1 Données de fréquence depuis 1950 pour les désignatifs et les adressatifs

L'évolution d'emploi des termes renvoyant à la vieillesse est représentée dans le tableau ci-dessous en fonction du critère de fréquence par million de mots dans les textes littéraires parus pendant les périodes mentionnées et disponibles dans le sous-corpus NKRJa correspondant. À cette étape, nous avons tenu compte de tous les emplois : les désignatifs et les appellatifs. Le tableau 1 résume la recherche sur la fréquence effectuée le 15/08/2023.

Appellatifs	Fréquence par million de mots				
	1900-2019	1950-1969	1970-1989	1990-2009	2010-2019
babuška 'grand-mère'	194.08	111.83	192.07	207.9	317.47
*starik** 'vieux'	383.35w	403.35	399.76	250.78	224.84
ded 'grand-père'	183.11	195.79	207.55	168.17	214.5
baba 'vieille / mamie'	192.9	168.66	166.78	181.55	166.64
staruxa 'vieille'	150.36	138.5	203.72	118.03	124.86
babka 'grand-mère / vieille'	63.1	46.65	75.93	85.98	81.58
deduška 'grand-père'	80.73	73.16	93.9	73.11	69.24
staruška 'petite vieille'	60.79	45.2	71.67	60.24	69.05
staričok 'petit vieux'	44.59	43.84	40.56	31.22	33.03
papaša 'père'	24.24	14.36	18.75	18.32	28.06
mamaša 'mère'	24.23	15.95	19.25	21.66	21.19
babulja 'mamie'	7.21	0.53	7,39	6.82	16.61
batja 'père'	11.38	12.69	13.35	12.49	8.66
starikan 'vieux'	3.02	1.98	4.26	4.68	6.37
*požiloj čelovek** 'personne âgée'	7.18	8.74	7.47	6.69	6.07
pensionerka 'retraitée'	2.21	0.61	2.84	3.98	5.57
babul'ka 'petite mémère'	1.75	0.0	0.14	4.4	5.47
starikaška 'vieux schnoque, vioc'	4.01	3.65	3.27	5.1	4.18
starušencija 'vioque'	1.37	0.68	2.34	1.66	3.88
baten'ka 'petit père'	5.24	3.11	1.63	2.9	3.28
babusja 'mémé'	6.17	2.81	11.37	3.92	2.49
mamanja 'mère'	2.26	3.05	1.56	2.45	1.79
dedka 'vieux /papi'	2.23	2.81	2.34	2.1	1.79
dedulja 'papi'	1.56	0.15	0.92	2.07	1.79
batjanja 'père'	0.8	0.23	0.21	1.47	1.39
babanja 'mémère'	0.6	0.15	0.28	1.72	0.3
dedul'ka 'petit pépère'	0.11	0.0	0.0	0.35	0.1
dedunja 'pépère'	0.28	0.61	0.14	0.1	0.0
dedousja 'pépé'	0.23	0.53	0.07	0.29	0.0
starikašečka 'petit vieux'	0.12	0.08	0.21	0.16	0.0

Tableau 1. La fréquence des appellatifs renvoyant à la vieillesse dans les textes littéraires (**požiloj čelovek, starik :* la fréquence est calculée pour ces termes au singulier pour éviter la confusion de genres que présente le pluriel).

Le critère numérique de fréquence s'avère utile pour tracer les contours de l'évolution de ces termes sur les 70 dernières années dans les textes littéraires. La période qui nous intéresse principalement ici (1950-2019), est répartie en quatre périodes (1950-1969, 1970-1989, 1990-2009, 2010-2019) afin de mieux se rendre compte de la tendance qui s'établit au fur et à mesure du temps. C'est en fonction de l'ordre décroissant de fréquences obtenues pour la période la plus récente 2010-2019 (colonne de droite) que nous avons rangé les termes étudiés (énumérés dans la colonne de gauche) pour mettre en évidence ceux qui sont les plus et les moins utilisés actuellement et pour pouvoir observer plus facilement la dynamique de l'évolution de leurs usages. Ces données peuvent être mises en perspective par rapport à la fréquence sur toute la période 1900-2019 que nous mentionnons également dans le tableau.
Puis, pour observer l'évolution de la fréquence d'emploi de ces termes, il nous a semblé pertinent de regrouper les quatre périodes observées en deux : 1950-1989 et 1990-2019, car elles correspondent aux moments charnières de l'histoire de la Russie soviétique (d'après-guerre) et postsoviétique. En effet, les changements au niveau des normes dans les interactions sociales s'articulent avec l'évolution de la vie sociale: l'urbanisation rapide après la guerre qui conduit à l'augmentation de la part de la population urbaine passant de 33,5% en 1939, à 52,2% en 1959, à 62,1% en 1970 et à plus de 73% depuis 1989 (ce niveau se maintient jusqu'aujourd'hui), les changements économiques suite à la dissolution de l'Union soviétique qui ont bouleversé les statuts sociaux et se sont traduits par une chute du niveau de vie, l'appauvrissement de la population et les conséquences démographiques : une mortalité élevée, particulièrement chez les hommes en âge actif (Radvanyi, Laruelle 2016 :41).

2.2 Variations observées depuis 1950 pour les appellatifs et les désignatifs

Les termes *baba, ded*, *deduška, staruška, babusja et požiloj čelovek* n'ont pas subi (ou très peu) de variation de fréquence. Cependant, l'absence de variation au niveau de la fréquence lexicale ne signifie pas que ces termes sont restés à l'abri de toute évolution. Par exemple, le terme hypocoristique staruška 'brave petite vieille' était employé dans les textes littéraires jusqu'à la fin des années 1930 dans le sens propre (c'est-à-dire, pour s'adresser à des personnages décrits comme étant âgés), mais après avoir examiné en détail toutes les occurrences de staruška dans les situations d'adresse, nous constatons que ce terme a évolué à partir des années 1940 pour interpeller des personnes, disons, « non âgées », mais au contraire, appartenant au langage des jeunes comme un signe de connivence.
Bien entendu, dans le cadre du présent travail, nous ne pouvons pas nous arrêter en détail sur l'ensemble des termes mentionnés, mais seulement sur les termes les plus significatifs au niveau de l'usage et dont la fréquence a évolué entre 1950 et 2019.

2.2.1 Les termes affectés par une hausse de la fréquence

Les termes affectés par une hausse de fréquence sont présentés dans le tableau 2 selon l'ordre décroissant de la fréquence respective et sont répartis selon le genre. Nous avons conservé l'indication de leur classement tel qu'il est présen-

té dans le tableau 1 afin de situer leur usage par rapport aux autres appellatifs.

Termes féminins	Traduction	Termes masculins	Traduction
1. *babuška*	grand-mère	10. *papaša*	père
6. *babka*	grand-mère, vieille	13. *batja*	père
11. *mamaša*	mère, petite mère, bonne-maman	14. *starikan*	vieux
12. *babulja*	grand-mère, mamie, mémé	18. *starikaška*	vieux schnoque, vioc
17. *babul'ka*	mémé	24. *dedulja*	papi
19. *starušencija*	vieille, vioque	25. *batjanja*	père
26. *babanja*	grand-mère, mémère	27. *dedul'ka*	petit pépé

Tableau 2. Les termes dont la fréquence (par million de mots) a augmenté depuis 1990.

2.2.1.1 Babuška 'grand-mère'

D'après les données de fréquence, le terme le plus utilisé aujourd'hui dans les textes littéraires est celui de *babuška*[7] : il est passé de la cinquième position entre 1950 et 1969 loin devant tous les autres. À titre de comparaison : entre 1950 et 1969, *starik* '(un) vieux' était trois fois et demi plus fréquent que *babuška,* les termes tels que *ded* 'grand-père' ou *staruxa* '(une) vieille' le devançaient aussi, alors qu'ils sont désormais bien moins fréquents. Cependant, d'après la courbe (fig. 1), après une augmentation majeure jusqu'en 2011, sa fréquence est en décrue actuellement.



Fig. 1. Données de fréquence pour *babuška* 'grand-mère'. Source : NKRJa.

Dans notre corpus littéraire, nous constatons que la part des textes où le terme *babuška* est adressé à un allocutaire sans lien de parenté avec le locuteur baisse progressivement : de 73,8% des textes il passe à 35%, et, contrairement à la période 1950-1969, c'est désormais la relation de parenté qui conditionne majoritairement le choix de ce terme.

	Nombre de textes littéraires contenant l'adressatif *babuška*/répartition en %							
	1950-1969		1970-1989		1990-1999		2000-2023	
sans lien de parenté	31	73,8%	28	45,9%	15	40,5%	27	35%
avec lien de parenté	11	26,2%	33	55,1%	22	59,5%	77	65%
Total	42	100%	61	100%	37	100%	104	100%

Tableau 3. Répartition des emplois adressatifs de *babuška* dans les textes littéraires.

Dans les productions cinématographiques, nous constatons la même évolution : la baisse de la part d'emploi d'adressatif *babuška* hors parenté.

	Nombre de films contenant l'adressatif *babuška*/répartition en %							
	1950-1969		1970-1989		1990-1999		2000-2008	
sans lien de parenté	12	63,2%	19	54,3%	2	50%	4	50%
avec lien de parenté	7	36,8%	16	45,7%	2	50%	4	50%
Total	19	100%	35	100%	4	100%	8	100%

Tableau 4. Répartition des emplois adressatifs de *babuška* dans les productions cinématographiques.

En effet, il est aujourd'hui assez difficile d'imaginer, par exemple, un médecin s'adressant à une patiente par l'adressatif *babuška*, comme on le voit dans un film de 1955 lors d'une scène qui se déroule à l'hôpital (Fig. 2.) :
(5) *[Aganin] Odnu minutu, babuška. Posidite zdes'. Sejčas vyzovem*. (F. Èrmler, K. Isaev. *Neokončennaja povest'* (1955))
[Aganin] Une minute, grand-mère. Asseyez-vous, attendez ici. On vous appelle dans un instant.



Fig. 2. Image extraite du film « Neokončennaja povest' » (1955). Source : NKRJa.

Le tutoiement et le vouvoiement associés à l'adressatif *babuška* sont répartis pratiquement à part égale à toutes les périodes étudiées, on peut même parfois observer les deux modes d'adresse dans la même séquence d'échange de répliques.
Notons également l'usage du néo-vocatif[8] ba à partir des années 1970 qui est représenté par 30 occurrences dans les textes littéraires et 5 occurrences dans les productions cinématographiques de notre corpus ; il est en usage uniquement en situation de parenté.

2.2.1.2 Babka 'grand-mère' / 'vieille'

Ce terme est défini dans le Dictionnaire actif de langue russe comme suit :
1.1 [de registre] parlé 'grand-mère',
1.2 [de registre] familier 'vieille femme d'allure inculte, négligemment ou pauvrement vêtue',
2 'femme, généralement âgée, qui soigne les gens recourant à la magie et à la médecine traditionnelle'[9] (*Aktivnyj slovar' russkogo jazyka* 2014 : 132).
Malgré son potentiel péjoratif, l'appellatif *babka* présente deux augmentations majeures de fréquence[10] : dans les années 1960, puis, après une légère décrue, une nouvelle augmentation entre 1988 et 1998, dépassant la fréquence de deduška 'grand-père', terme qui était pourtant bien plus utilisé jusqu'alors. Nous méfiant de l'homonymie au pluriel entre *babki* 'les vieilles' et le plurale tantum *babki* 'pognon' qui pourrait entraîner une déformation des données de fréquences, nous avons vérifié les fréquences pour *babka* au singulier et avons constaté des tendances similaires à celles du pluriel.

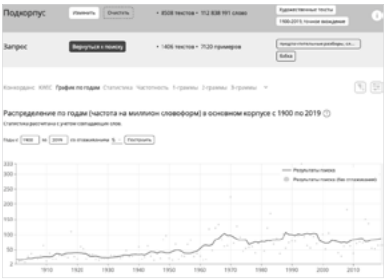


Fig. 3. Données de fréquence pour *babka* 'grand-mère' / 'vieille'. Source : NKRJa.

La fréquence d'emploi de l'adressatif *babka* est en baisse : elle était de 4,49 pour un million de mots entre 1970 et 1989, et de 2,19 entre 2010 et 2019. Il est toujours accompagné du tutoiement.

2.2.1.3 Mamaša 'mère' / '(la) petite mère'

Pour observer l'évolution du terme *mamaša*, nous prenons une période même plus large que nous nous sommes fixée ici, car il est intéressant de constater qu'il était au moins trois fois plus employé sur la période 1850-1929 qu'en 1945, puis, sa fréquence a remonté légèrement à la fin des années 1970 pour se maintenir à peu près au même niveau jusqu'aujourd'hui. Actuellement, ce terme peut être ressenti comme moqueur ou ironique.



Fig. 4. Données de fréquence pour *mamaša* '(la) petite mère'. Source : NKRJa.

Son emploi adressatif (y compris sous la forme du néo-vocatif mamaš) est en baisse depuis le début du XXème siècle et cette tendance est toujours actuelle. En effet, si entre 1950 et 1969 la fréquence était de 5, aujourd'hui, elle est de 1 par million de mots.



Fig. 5 Données de fréquence pour mamaša '(la) petite mère' en emploi adressatif. Source : NKRJa.

Dans les productions cinématographiques disponibles sur NKRJa, le terme *mamaša* sert d'adressatif aux interlocuteurs principalement en dehors de la situation de parenté.

	Nombre de films contenant l'adressatif *mamaša*/ répartition en %							
	1950-1970		1970-1990		1990-2000		2000-2010	
Sans lien de parenté	16	76,19%	13	56,52%	5	71,43%	6	60%
Avec un lien de parenté indirect : mère d'un tiers[11]	2	9,52%	5	21,74%	0	0%	4	40%
Avec un lien de parenté	3	14,29%	5	21,74%	2	28,57%	0	0
Total	21		23		7		10	
dont le néo-vocatif mamaš	6		4		2		1	

Tableau 5. Répartition des emplois adressatifs du terme *mamaša* en fonction du lien de parenté dans les productions cinématographiques.

Une autre évolution importante est à noter : dans les films sortis entre 1961 et 1977, tous les emplois de ce terme en situation de parenté sont accompagnés de vouvoiement, puis, c'est le tutoiement qui s'impose. Par exemple, dans l'extrait correspondant à l'image (Fig. 3), on voit trois générations de femmes : la fille Ksenija, sa mère et sa grand-mère. La mère de Ksenija s'adresse à sa mère par l'adressatif *mamaša* et la vouvoie :

(6) *[Mat' Ksenii] Mamaša ! Podstav'te utjužok/ plat'e pogladit'*. (Ju. Rajzman, I. Ol'šanskij, N. Rudneva. *A esli èto ljubov*' ? (1961))

[Mère de Ksenija] Mère ! Préparez le fer à repasser pour la robe.

Le personnage de *mamaša* en question est représenté par une dame habillée de façon traditionnelle, à la façon de n'importe quelle *babuška,* et la scène se passe au sein d'une famille soviétique plutôt typique ; on voit donc que le choix du vouvoiement n'est pas conditionné par le milieu social particulier mais relève probablement de la norme de cette époque.



Fig. 6. Image extraite du film « *A esli èto lubov'* » (1961). Source : NKRJa.

2.2.1.4 Papaša 'père' / '(le) petit père'

Sur la période étudiée, la fréquence de l'appellatif *papaša* a connu une augmentation progressive, légèrement en dessous du terme *mamaša* jusqu'en 2010, le dépassant de peu depuis. Au fil du temps, il s'est chargé également d'une connotation plutôt péjorative.



Fig. 7. Données de fréquence pour *papaša* 'père' / '(le) petit père' (par million de mots, moyennée sur une fenêtre glissante de cinq points de données). Source : NKRJa.

En revanche, en emploi adressatif, sa fréquence baisse progressivement depuis le début du XXe siècle. Pour la période qui nous intéresse ici, de 4,94 entre 1950 et 1969, il est passé à 2,19 à partir de 2010.



Fig. 8. Données de fréquence pour *papaša* '(le) petit père' en emploi adressatif. Source : NKRJa.

Dans les productions cinématographiques disponibles sur NKRJa, nous constatons pour le terme *papaša* exactement les mêmes tendances que pour celui de *mamaša* : son emploi baisse progressivement et même disparaît après 2000, il est adressé majoritairement en situation hors parenté et, dans un rapport de parenté, le vouvoiement était en usage jusqu'en 1968.

	Nombre de films contenant l'adressatif *papaša* / répartition en %					
	1950-1969	1970-1989	1990-1999	2000-2010		
Sans lien de parenté	17	70,83%	22	75,86%	5	100%
Avec lien de parenté	4	16,67%	3	10,34%	-	-
Avec un lien de parenté indirect : père d'un tiers	3	12,5%	4	13,8%	-	-
Total	24	100%	29	100%	5	100%

Tableau 6. Répartition des emplois adressatifs du terme papaša en fonction du lien de parenté dans les productions cinématographiques du corpus NKRJa.

2.2.1.5 *Babulja* 'mamie'

L'usage de l'appellatif familier *babulja* 'mamie' s'est répandu depuis la fin des années 1960, sa fréquence la plus forte a coïncidé avec la période de la perestroïka 1985-1991, puis, après une période de baisse, il retrouve le niveau précédent entre 2009 et 2015. Ce terme figure dans 185 textes littéraires ce qui rend son usage comparable à celui de *starikan* 'vieux'. En revanche, l'appellatif correspondant masculin *dedulja*[12] 'papi' n'apparaît que dans 62 textes littéraires de notre corpus et sa fréquence est quatre fois inférieure à celle du terme *babulja*.



Fig. 9. Données de fréquence pour *babulja* 'mamie'. Source : NKRJa.

Son emploi adressatif est également en augmentation : en considérant sa fréquence dans les textes littéraires, c'est le deuxième adressatif féminin avec une fréquence de 2,89 (au sg.) après *babuška* dont la fréquence est de 8,36 (au sg.). A titre de comparaison, pour la période 1950-1969, sa fréquence était peu significative (0,15).

Le discours politico-social reflète également cette tendance : concours et animations de toutes sortes (dessins, chants, etc.) portent l'étiquette avec cet appellatif : par exemple, une ONG fondée en 2019 dans la République de Carélie « *Moja babulja* » 'Ma mamie', un concours de dessins en 2011 à Khanty-Mansiïsk « *Moja babulja* » 'Ma mamie', un concours de beauté « *Miss babulja* » 'Miss mamie' en 2008 à Syktyvkar, une manifestation organisée en 2003 à Arkhan-

gelsk « *Babuli i deduli v ljubimoj literature* » ‘Mamies et papis dans la littérature qu’on aime’, etc.

2.2.1.6 Batja ‘père’

D’après la courbe des fréquences cumulées, l’emploi de l’appellatif *batja* dans notre corpus littéraire a été le plus important entre 1965 et 1980 et il se maintient depuis à un niveau supérieur à 10 occurrences par million de mots (fig. 10).



Fig. 10. Données de fréquence pour *batja* ‘père’. Source : NKRJa.

En revanche, la fréquence de son emploi adressatif est en baisse : de 6,29 entre 1950 et 1969, elle passe à 2,59 actuellement dans les productions littéraires. Le nombre de films de notre corpus où figure l’adressatif *batja* passe de 50 entre 1950 et 1989 à 15 entre 1990 et 2008 (absence d’occurrences depuis 2008). Cet adressatif est employé principalement en lien filial.

2.2.1.7 Starikan ‘(un) vieux’

Quant à l’appellatif masculin familier *starikan* ‘(un) vieux’, il ne marque pas de lien de parenté. Son usage est moyennement généralisé (il figure dans 191 textes littéraires) et on observe une légère augmentation de fréquence à partir de 1975 avec plus qu’un doublement en 2011 : de 5, elle passe à 13.

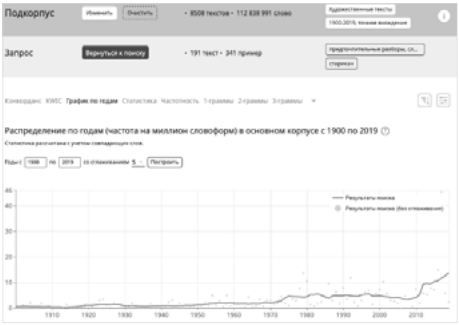


Fig. 11. Données de fréquence pour *starikan* ‘(un) vieux’. Source : NKRJa.

Notons que *starikan* figure seulement dans 6 textes littéraires en tant qu’adressatifs parmi lesquels une seule occurrence correspond à l’interpellation adressée à un jeune.

2.2.1.8 Starikaška 'vieux schnoque, vioc'

Le terme *starikaška* 'vieux schnoque, vioc' est très péjoratif, moins employé entre 1935 et 1955, sa fréquence est en augmentation depuis par vagues successives, mais elle reste moyennement significative. Ce terme apparaît dans 246 textes dans notre corpus littéraire et dans 9 films. Dans ces films, il est employé en tant qu'adressatif trois fois dont deux visant un allocutaire plutôt jeune.



Fig. 12. Données de fréquence pour *starikaška* 'vieux'. Source : NKRJa.

2.2.1.9 Starušencija 'vioque'

Un autre terme encore plus péjoratif est celui de *starušencija*, il figure dans 114 textes littéraires. Plutôt marginal jusqu'aux années 1970, son emploi est en augmentation particulièrement à partir de 2011 : la fréquence de ses occurrences passe de 1 par million de mots à 7,5. Cependant, *starušencija* ne présente pas d'emploi adressatif dans notre corpus.

2.2.1.10 Babul'ka 'mémé' / dédul'ka 'pépé'

Le terme babul'ka est employé dans 82 textes dont 81 sont postérieurs à 1972 (et une seule occurrence figure dans la nouvelle La fiancée d'Anton Tchekhov de 1903). L'écrasante majorité d'occurrences est en dehors du rapport de parenté. Le terme *dedul'ka* est bien moins significatif : il n'apparaît que dans 5 textes de notre corpus.

2.2.1.11 Babanja 'mémé'

L'usage de l'appellatif familier *babanja* s'est répandu à partir des années 2000, mais, bien qu'il soit toujours en progression, sa fréquence est plutôt faible : il figure seulement dans dix-neuf textes littéraires dont une seule occurrence correspond à la situation d'adresse. Ce terme se réfère le plus souvent à la grand-mère du locuteur.

2.2.2 Les termes affectés par une baisse de la fréquence

Termes de genre féminin	Traduction	Termes de genre masculin	Traduction
5. *staruxa*	'vieille'	2. *starik*	'vieux'
		9. *staričok*	'petit vieux'
		23. *dedka*	'papi'

Tableau 7. Les termes dont la fréquence d'emploi a baissé depuis 1990.

2.2.2.1. Starik '(un) vieux'/ staruxa '(une) vieille' /

Par le fait que le pluriel *stariki* ne désigne pas exclusivement les hommes, nous choisissons de présenter l'évolution des termes *staruxa* '(une) vieille' et *starik* '(un) vieux' au singulier pour éviter la confusion des données.
Parmi les appellatifs étudiés, *starik* '(un) vieux' était le terme le plus employé dans notre corpus littéraire jusqu'à la fin des années 2000. On observe la baisse progressive et continue de sa fréquence amorcée en 1940 et qui a été divisée pratiquement par trois depuis. Peut-être que la valeur véhiculée par ce terme a changé : autrefois, il avait un sens plus neutre, car on pouvait l'associer à la sagesse et à l'expérience, aujourd'hui, il a plus facilement des connotations négatives à cause de la dépréciation sociale de la vieillesse.



Fig. 13. Données de fréquence pour *starik* au sg. '(un) vieux'. Source : NKRJa.

La baisse est forte aussi pour son emploi adressatif : sa fréquence a été divisée par deux depuis les années 1980 (fig.) en passant de 15,34 pour la période 1970-1989 à 7,06 à partir de 2010.

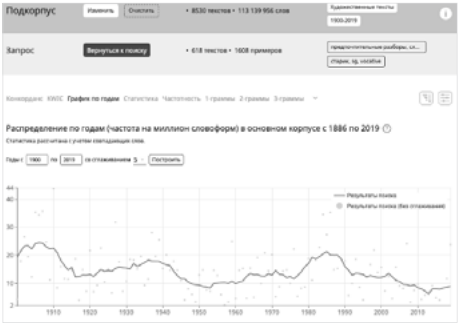


Fig. 14. Données de fréquence pour *starik* au sg. '(un) vieux' adressatif. Source : NKRJa.

Le terme *staruxa* a connu une forte augmentation de sa fréquence entre 1965 et 1975. Bien qu'il devançât celui de *babuška* entre 1950 et 1989, il est deux fois et demie moins fréquent aujourd'hui que ce dernier et une fois et demie que *starik*.



Fig. 15. Données de fréquence pour *staruxa* au sg. '(une) vieille'. Source : NKRJa

Son emploi adressatif est passé de 5,4 par million de mots entre 1970 et 1989 à 0,3 aujourd'hui. Il est à noter que depuis 1970, il est adressé aux allocutrices jeunes dans 7 cas sur 10. Une tendance comparable s'observe pour *starik*. D'une certaine façon, cela confirme que ces termes sont devenus dévalorisants lorsqu'ils sont adressés à des personnes âgées.

	Nombre de textes littéraires contenant l'adressatif *staruxa* / répartition en %							
	1950-1969	1970-1989	1990-1999	2000-2019				
Adressé à une allocutrice âgée	20	87%	5	31,25%	6	28,57%	5	33,33%
Adressé à une allocutrice non âgée	3	13%	11	68,75%	15	71,43%	10	66,67%
Total	23	100%	16	100%	21	100%	15	100%

Tableau 8. Répartition des emplois adressatifs du terme *staruxa* 'vieille' dans les textes littéraires.

Pour l'adressatif *staruxa*, tout comme pour *starik*, le tutoiement est constant.

2.2.2.2 Staričok '(un) petit vieux'

Depuis le début du XXème siècle, la fréquence de l'appellatif *staričok* a été divisée par deux. Cette baisse a eu lieu après les années 1930, puis, une autre, assez modérée, est observée de 1990 à 2010.



Fig. 16. Données de fréquence pour *staričok* '(un) petit vieux'. Source : NKRJa.

Depuis les années 1950, dans un registre familier, il est adressé principalement aux allocuteurs d'un âge quelconque, le tutoiement est pratiquement systématique.

2.2.2.3 Dedka 'grand-père'

L'appellatif *dedka* a connu une augmentation de sa fréquence d'emploi sur la période 1936-1943 qui s'est plus ou moins stabilisée depuis autour de 2,2 par million de mots. Depuis 1950, il est employé le plus souvent en dehors de la situation de parenté. Ce terme s'accompagne du tutoiement.

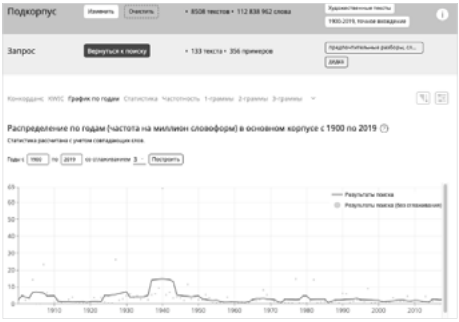


Fig. 17. Données de fréquence pour *dedka* 'grand-père'. Source : NKRJa.

Conclusion

La présente étude a montré la baisse significative au cours des 70 dernières années de nombreux appellatifs dans les productions artistiques et, notamment des adressatifs, constatée dans les données numériques, ce qui semble révéler des changements dans la société à l'égard du grand âge. Cela concerne l'usage familier de beaucoup de ces termes en dehors du rapport de parenté, excepté *mamaša* 'mère' / *papaša* 'père, *babulja* 'grand-mère' (et *dedulja* 'grand-père'). Sans doute, cela est lié à l'urbanisation croissante et au détachement des liens entre la société urbaine et le monde rural, malgré le climat de conservatisme affiché dans le pays. Cela révèle peut-être aussi un changement d'attitude, constaté dans d'autres pays, à l'égard des personnes âgées, moins souvent considérées essentiellement sur ce critère d'âge. Par ailleurs, certains termes qui marquent la vieillesse à proprement parler (*starik* 'vieux', *staruxa* 'vieille', staruška 'petite vieille' ou *staričok* '(un) petit vieux') sont employés de façon différente : ils servent de termes

d'adresse plutôt amicale entre des copains (comme c'est aussi le cas pour mon vieux en français), alors qu'on constate parallèlement la baisse importante de leur emploi pour interpeller une personne âgée. Ainsi, évoquer l'âge avancé en situation d'adresse directe devient au fil du temps un acte maladroit et dévalorisant. Enfin, bien que l'usage de certains désignatifs connaît une augmentation progressive (*babuška* 'grand-mère', *starušencija* 'vioque', *starikaška* 'vieux schnoque, vioc', *starikan* 'vieux', papaša 'père'), les adressatifs correspondants n'évoluent pas de la même manière.

Note

[1]Voir à ce sujet la thèse de Ludmila Kastler (1998 : 167 sqq.).

[2] Certains appellatifs qui ne sont pas très fréquents et qui ne fonctionnent pas en tant qu'adressatifs seront également exclus. Tel est le cas des termes *predok (n.m., sg.) / predki (pl.) 'aïeul / aïeux' ou encore, prababuška 'arrière-grand-mère' / pradeduška 'arrière-grand-père'.*

[3] Au même titre que *pogrom, spoutnik, bortsch*, on peut dire que ce russisme est bien installé dans la littérature française (par exemple : *Babouchka d'Henry Troyat ou Babouchka de Marina Vlady, Hélène Vallier, Odile Versois) ou dans la presse. Voici un exemple d'article signé par Éric Landal publié dans Libération le 6 mai 2021 : « "Бабушка" (babouchka) : grand-mère. Un lien de parenté, mais surtout un archétype, celui de la vieille dame russe au visage fripé comme une pomme cuite, la tête généralement recouverte d'un fichu à fleurs, traînant avec difficulté son dos voûté par le passage des années. C'est aussi un caractère à deux aspects, à la fois grand-mère gâteau en adoration devant ses petits-enfants, et vieille bique revêche avec les autres. Mais ne lui en tenez pas rigueur, la babouchka n'a souvent pas eu une vie facile. » https://www.liberation.fr/international/europe/la-mamie-de-toutes-les-russies-20210506_HEAZTDYQP5AVHB4BV7FFOUZ5AU/*

[4] Ci-après : hyp.

[5] Nous ne tenons pas compte ici d'un certain nombre de régionalismes de type *dedko, deduško*.

[6] L'adjectif *vrai* porte sur les caractéristiques essentielles de la catégorie X en question (ici, *baba*) ce qui rapproche X du prototype qui, selon la définition de Georges Kleiber « est conçu comme étant le meilleur exemplaire communément associé par les sujets parlants à une catégorie » (1991 : 19).

[7] Ce terme est un dérivé de *baba*.

[8] À la différence du vocatif qui a disparu et ne subsiste que dans quelques mots appartenant au vocabulaire religieux, le russe a de formes nouvelles du néo-vocatif qui sont productives. À propos de leur emploi, nous trouvons chez P. Garde [2016 : 153] l'observation suivante : « […] on emploie couramment dans la langue parlée une forme de vocatif à désinence zéro destinée à interpeller la personne nommée […]. Ces formes sont strictement limitées à la conversation familière ». Nous n'aborderons pas ici la discussion autour de la définition du vocatif et de son statut casuel, syntaxique et pragmatique.

[9] C'est nous qui traduisons.

[10] Toutes les fréquences d'occurrence qui sont indiquées dans la présente étude sont calculées par million de mots et sont moyennées sur une fenêtre glissante de cinq points de données.

[11] Le lien évoqué par l'adressatif employé par le locuteur ne le concerne pas personnellement, mais il se réfère au lien de parenté d'un tiers.

[12] Dans le cadre de la présente étude, nous choisissons de faire porter notre analyse sur les termes les plus fréquents dans l'absolu ou en tant que référent du couple sur le plan morphologique tel que *babulja* par rapport à *dedulja*. En emploi adressatif, la fréquence du terme *dedulja* est en augmentation depuis 1970 mais reste peu significative encore aujourd'hui : 0,55 (au sg.) par million de mots.

Bibliographie

Apresjan, Jurij Derenikovič (éd.)
2014 *Aktivnyj slovar' russkogo jazyka*. Vol. 1, Moskva, Jazyki slavjanskoj kul'tury.

Avanesov, Ruben Ivanovič (éd.)
1988 *Slovar' drevnerusskogo jazyka (XI-XIV vv.)*, Moskva, Russkij jazyk https://rus-old-russian-dict.slovaronline.com

Charaudeau, Patrick & Maingueneau, Dominique
2002 *Dictionnaire d'Analyse du Discours*, Paris, Seuil.

Garde, Paul
2016 *Grammaire russe, 1 Phonologie et Morphologie*, Paris, Institut d'études slaves.

-Anstett, Élisabeth
2000 Histoires de mutation. Les terminologies russes de parenté, "L'Homme", 154-155, 613-634.

Kastler, Ludmila
1998 *La politesse linguistique dans la communication quotidienne en français et en russe*, Thèse à la carte, Lille, Presses universitaires du Septentrion.

Kleiber, Georges
1991 *La Sémantique du prototype*, Paris, PUF.

Lehmann, Sabine
2010 *L'évolution des termes d'adresse à contenu social en ancien et en moyen français*, "Corela", HS-8, http://journals.openedition.org/corela/1610 (04.08.2023)

Perret, Delphine
1968 *Termes d'adresse et injures*, "Cahiers de lexicologie", 12, 3-14.

Radvanyi, Jean & Laruelle, Marlène
2016 *La Russie, entre peurs et défis*, Paris, Armand Colin.

Corpus
NKRJa [*Nacional'nyj korpus russkogo jazyka] :* Corpus national de la langue russe www.ruscorpora.ru

Images of the Elderly in Advertising: a Sociosemiotic Perspective

di Marianna Boero

Abstract

This paper aims to analyze the evolving portrayal of elderly individuals in advertising, specifically focusing on the transformation of their roles and functions in narratives. While elderly individuals in advertising are often categorized as "grandparents", they are commonly depicted as elderly, well-balanced, and cheerful, serving as the foundational figures in families, providing guidance, and sharing experiences with their grandchildren. However, these portrayals often do not align with the realities of modern society and family structures, which have undergone profound changes. Increased life expectancy and greater responsibilities towards children and grandchildren have led grandparents to become more active, youthful, and independent, deviating from traditional depictions prevalent in advertising.

To understand how changes in society and family structures manifest in advertising discourse, this study explores the image of the elderly in both online and offline contexts. It addresses questions about the portrayal of the elderly in advertising, aiming to uncover the shift from stereotypical depictions to more diverse and realistic representations. Adopting a sociosemiotic approach, the paper, following an overview of key studies on the topic, first examines changes in thematic and pathemic roles played by the elderly in advertising texts, along with exploring different actantial roles within narratives. The second part delves into Instagram posts, intended as an extension of the advertising discourse, analyzing various representations of older individuals' faces and bodies, with a particular focus on women. This includes social representations such as those embodied by elderly fashion bloggers.

Keywords: semiotics, advertising, social media, stereotypes, elderly

1. Introduction

Reassuring, smiling, wise, consoling. These are the adjectives that for many years have accompanied the representation of the elderly in advertising, mostly coinciding with the role of grandparents. Beyond this role, old age was perceived as an undesirable condition, associated with a state of unease or dissatisfaction. For

this reason, it acquired its own representational legitimacy in specific contexts. Examples include instances involving irony, such as sketches, narratives centered around paradoxes, or those featuring intertextual references, like the use of elderly famous actors or characters from films referenced in commercials. Alternatively, the presence of the elderly was permissible in certain product categories (medicines, dental appliances, etc.) or in association with stereotypical situations (grandparents in the family context). The concept of old age, in this context, is always shaped by cultural constructs and is often juxtaposed with the notion of "lost youth", which is nostalgically emphasized throughout the narrative. Regardless of the specific industry, the presence of older people in advertising primarily catered to demographic segments different from the elderly themselves. The elderly individuals, in essence, served as "guarantors" but typically played secondary roles in the narrative compared to the primary target audience of the communication.

If the elderly in advertising are mainly inscribed in the category of "grandparents", vice versa, grandparents in advertising were always depicted as elderly, balanced and smiling. Their role is to act as the glue of families, always advising in the appropriate way and passing on experiences to their grandchildren. Such representations, however, do not mirror what is really happening in society and refer to traditional images linked to social and family contexts that have now changed profoundly. The change in society and family structures, in fact, has had an impact on the identity and role of grandparents who, thanks to the lengthening average life span but also to the increase in responsibilities towards children and grandchildren, are increasingly sporty, young, autonomous and less adherent to the traditional model proposed by advertising.

For the past few years, our society has witnessed a reversal of the trend concerning precisely the representation of ages. Whereas until a decade ago, multinational fashion and cosmetics companies set a limit on the age of models, today they are instead constantly looking for faces and bodies that defy time. The elderly thus become not only the target audience of advertising communication but also a positive role model within verbo-visual narratives.

How does advertising reflect these changes? What figure of the elderly emerges from innovative forms of texuality such as social media discourses? Building on similar questions, this study aims to analyze changes in the figure of the elderly in advertising through the sociosemiotic analysis of a corpus of advertisements in which the elderly person is present. Following a review of the existing literature on the topic, the initial section of the essay will focus on analyzing the transformations in the portrayal of elderly individuals in advertising. Subsequently, the second part of the essay will delve into elderly-themed Instagram pages, examining the diverse representational approaches employed for elderly women within the context of evolving beauty standards.

2. Studies and Researches on the Depiction of the Elderly in Advertising: State of the Art

The representation of elderly individuals has long been a part of advertising, albeit typically in secondary narrative roles (Brown, 1981). While there has been a gradual increase in the presence of elderly figures in advertising in recent years, they are often confined to specific contexts and roles. They tend to appear primar-

ily during the Christmas season, akin to a Christmas tree or a panettone placed alongside their grandchildren, symbolizing warmth and inclusivity. Alternatively, they occasionally serve as "experts" in traditional product advertisements that seek to focus on their reassuring image.

The representational marginality of elderly people in advertising narrative terms is also reflected in the scarcity of scientific studies on the subject. In the Italian context, some hints are to be found in some publications linked to the field of sociology (Corradi, 2012), social psychology (Mucchi Faina, 2013), and historical-social research (Passerini, 2008). Internationally, the studies that have focused on the figure of the elderly in advertising are much more numerous. After a period in which the subject was put on the back burner, the topic has returned to the center of research, due to the weight that this consumer group has progressively assumed in brand communication strategy. However, even in the international context we can highlight the lack of specific studies on the topic conducted through sociosemiotics.

One aspect on which studies over the last ten years have focused is the issue of ageism and the stereotypes associated with it. Ageism, a discrimination on the basis of age, sometimes can resort to subtle strategies, such as focusing on specific characteristics and dis-abilities, which reinforce stereotypical representations. It is not surprising, therefore, that the majority of advertisements continue to show images of young, beautiful and smiling faces, while the ostentation of wrinkles remains a provocative exception, mostly aimed at making headlines.

The work of Eisend (2022: 310-312), for example, emphasizes the effects of stereotypical communications concerning the elderly and suggests how to proceed operationally to avoid this. While some advertisements portray the elderly within the family context in a positive and heartwarming manner, there have also been instances of stereotypes or ageist portrayals. In 2016, another study had been conducted concerning the portrayal of the elderly in advertising, with reference to stereotypes and students views: "It is well known that elderly people represent one of the most stereotyped social groups considering the criteria of age. Not only the young population but also the elderly people have negative cognitions regarding their peers and aging. […] The research data showed that most of the students assigned positive features to the elderly people such as happiness and health. Otherwise, the content analysis of the commercial scripts indicated that they would cast seniors to a stereotyped role rather than to an active one on the job market or in the business and showed them happy only in connection with the product usage" (Duduciuc 2016: 59)

Some works have been made with the aim of comparing the representation of elderly people in different cultural contexts. A work by Lee, Kim and Han (2006) sheds light on the differences in how older people are depicted in television advertisements between the United States and South Korea, reflecting both cultural influences and shared challenges in representation and stereotypes. Despite cultural differences, both Korean and U.S. prime-time television ads still exhibited problems related to underrepresentation and the perpetuation of stereotypes in the portrayal of older individuals. These findings align with the idea of cross-cultural advertising, highlighting that cultural values and norms in each country influenced the content of their advertisements. Both U.S. and Korean ads depicted older people less frequently than their proportion in the actual population, indicating a lack of representation of older individuals in advertising[1].

Other scholars analyzed the representation of older adults in UK advertisment. For instance, a study conducted by Williams, Wadleigh & Ylänne (2010), involving 106 British consumers, examines their impressions and categorizations of a representative sample of U.K. magazine advertisements featuring older characters. Through laboratory sessions involving sorting tasks, the analysis utilizes multidimensional scaling and hierarchical cluster techniques to identify four distinct portrayal categories: (1) Frail and Vulnerable, (2) Happy and Affluent, (3) Mentors, and (4) Active and Leisure-oriented older adults. These categories reflect both the content of the advertisements and the perceptions of the consumers themselves, aligning with commonly held stereotypes of older individuals.

Wenqian (2021) follows a constructivist approach for analysing on line representation of older adults. In particular, his study investigated how Swedish local authorities depict older people on their Facebook pages compared to other age groups. The author analyzed 1,000 Facebook posts and identified that older people, particularly those in nursing homes, were portrayed as socially engaged and moderately physically capable. This representation contrasted with negative stereotypes of older people as passive and dependent. However, older individuals were still depicted as less physically and technologically competent than younger age groups. Overall, the study found a recurring positive stereotype of older people as "golden agers" but with limitations in terms of diversity and recognition of care needs.

Those cited are just some examples of studies conducted on the representation of the elderly in the mass media and, in particular, in advertising. While these themes have been thoroughly examined in other academic disciplines, they present interesting insights for semiotic investigation. Indeed, these aspects closely align with the domain of semiotics applied to the analysis of advertising texts. The siociosemiotic approach seeks to dissect the portrayal of elderly individuals in advertisements and examine the intricate web of relationships that these portrayals create with reality[2]. With reference to italian semiotics, we recall the works of Cosenza (2007) and Boero (2018), who respectively examine in depth: the phenomenon of ageism in branding strategies, with particular reference to the cosmetic sector; the way in which the elderly person is represented in family, even in opposition/ juxtaposition to the role of children.

According to Cosenza (2007), in the press advertisements of agées testimonials, wrinkles and signs of aging rarely appear; rather, there is a tendency to make-up and photograph faces so that wrinkles are not noticeable[3]. Fashion and advertising, therefore, while on the one hand tend to exalt the idea of aesthetics disengaged from age data, on the other hand presuppose an adverse link between attractiveness and advanced age, especially in the case of female identity. Beyond the dimension of old age related to fashion and cosmetics advertisements, the signs and images that populate our collective imagination are accompanied by "scripts typical of old age, made up of images, words and stories of loneliness, infirmity, slowness of movement, abandonment, sadness, need for assistance" (Cosenza 2007)[4]. A common example is the attribution to older individuals of secondary roles, such as those of the guarantor of the family union, as in the case of the grandparents. The underrepresentation of elderly individuals in advertising can be attributed to the fact that the advertising industry predominantly focuses on themes, expressions, and values associated with positivity, euphoria, and success, often emphasizing the beneficial outcomes of purchasing products. Old

age, on the contrary, is often associated with undesirable attributes such as frailty, physical and mental decline, resulting in reduced psychophysical efficiency, illness, and mortality.

While progress has been made in depicting the elderly in advertising more accurately and positively, challenges and stereotypes persist. In this sense, a still unexplored figure is precisely that of the elderly person within the family context and how this is represented in advertising. A study conducted on the portrayal of the elderly in advertising reveals that they primarily assume the role of grandparents (Boero 2018). The presence of older individuals in advertising aims to provide reassurance and offer guidance to the younger generation, emphasizing their experience and wisdom. This is a recurring narrative observed in the majority of commercials analyzed during the observation period: the elderly-grandparents play a supportive role, especially in the food industry and during family holiday seasons. In some cases, their presence remains more in the background, completing the family picture. Commercials in which the elderly take on a leading role are typically targeted at an older demographic or feature a humorous tone, demonstrating that aging is not viewed favorably and advertising endeavors to imbue this condition with positive emotions to reassure its audience. In these cases, elderly individuals may be featured in advertisements endorsing products related to family life, such as home appliances, insurance, or even family vacations. Their presence can lend credibility and trustworthiness to the products being promoted. Advertisements for healthcare providers and elderly care services often portray elderly individuals receiving respectful and compassionate care, emphasizing the importance of their well-being.

The studies cited show some common ways in which the elderly person within the family context has been portrayed in advertising. Nevertheless, it becomes necessary to revisit and update the research on this topic, considering the increasing significance that the elderly population holds within society and the rapid shifts in models and images of the elderly presented in media discourse. From a sociosemiotic perspective, it is interesting to contemplate how older adults are portrayed in the latest forms of communication, attempting to address the current dearth of research on this subject. The following paragraph examines the portrayal of the elderly in advertising, emphasizing shifts in their actantial, thematic, and pathemic roles within both familial and non-familial contexts.

3. Changing Portrayals of Older Adults in Advertising: Roles and Identities

In recent years, a confluence of socio-demographic and cultural factors has prompted numerous brands to reconsider the role of the elderly in their advertising campaigns. The extended life expectancy, increased financial resources, and evolving perceptions of significant life events in old age, such as menopause, retirement, and leisure activities, have piqued the interest of manufacturing companies in this demographic segment. Consequently, they are redefining the portrayal of the elderly in their narratives[5]. For instance, advertisements promoting home modification services or healthcare products now often depict elderly individuals as living independently in their own homes, emphasizing their desire for autonomy and the importance of accommodating their specific needs (Mucchi Faina 2013). Additionally, as older adults increasingly embrace technology, some ads illustrate how elderly family members maintain connections with their loved ones

through social media, video calls, or messaging apps, showing an increasing self confidence with these tools. Through the analysis of a corpus comprising 10 european television commercials spanning the years 2016 to 2023, several recurring themes and narrative trajectories have emerged, warranting closer examination[6].
One of the initial discursive configurations that emerged from the analysis involves the changing portrayal of elderly loneliness. Traditionally a focus of news discourse and institutional campaigns, during the observation period, this theme has also found its way into commercial advertising, albeit with distinct nuances. On one hand, there is the loneliness associated with the elderly being marginalized by their own families, who are engrossed in the hustle and bustle of their daily lives. On the other hand, there is the loneliness forced upon them by external circumstances, such as the COVID-19 pandemic, which has compelled many families into isolation.
An example of the first group is the Christmas commercial "Heimkommen"[7], produced by the German supermarket chain Edeka. The commercial portrays an elderly man spending Christmas alone with his dog, initially creating a melancholic atmosphere. His daughter and son leave a regretful voicemail explaining their inability to spend Christmas together; similarly, his granddaughter sends cheerful greetings, telling him the same. The man listens to the messages, reflecting on family photos and eating alone. In the second part, the focus shifts to the man's busy daughter and son, who receive shocking messages that hint at their father's passing. They return home, believing he has died. Upon their arrival, they find the man alive, surrounded by a beautifully set Christmas table. They embrace him with immense relief and joy, coming together to celebrate Christmas as a reunited family.
This commercial tackles the elderly loneliness with an emotional and impactful storytelling approach, becoming viral[8]. It encourages people to reflect on rediscovering the essential values of life. Considering the deep level of the text (Greimas 1983), in fact, a predominantly utopian valorisation (Floch 1990) can be discerned, which refers to the semantic categories of life/death, grief/joy, loneliness/conviviality. In the narration it is possible to observe various changes in the pathemic state of the characters: the first scenes describe the loneliness of the old man and are characterized by feelings such as melancholy, nostalgia, sadness; in the following sequences, after the message of the presumed death of main character, the emotional state is one of grief, caused by the loss of the loved one, by the sense of guilt for having left him alone in the last moments of his life and for not having given the right importance to the moments to be spent together. In the final scenes, a reversal of emotional states takes place: the negative emotional load generated in the first part is transformed into positive feelings of joy and relief, given by the unexpected return of the father. The man is the Subject of the narration, yet simultaneously, he fulfills the role of being the family's anchor (Helper): it is through his efforts that the family can reunite.
An example of the second type of elderly loneliness is given by the Linkem commercial (2021), which indirectly addresses the topic of loneliness of the elderly during the pandemic. The commercial features an energetic 89-year-old lady named "Grandma Rosetta". It starts with a young boy entering an apartment, searching for someone. He discovers Grandma Rosetta sitting in front of three computer screens, fully engaged in her virtual interactions, including online shopping. When he asks what she's doing, she replies with a grin, "I'm shopping on-

line!". The commercial showcases Grandma Rosetta interacting with various individuals, like a greengrocer, delicatessen owner, and cheesemonger, all through online platforms. A male voice encourages viewers to consider purchasing Linkem's internet connection, emphasizing its value in providing social inclusion, interactivity, and the ability to transcend physical boundaries. The woman symbolizes someone who uses technology to combat loneliness and seeks assistance for daily shopping, entertainment, and relationships. The commercial challenges stereotypes by portraying an elderly lady as a proficient user of technology, highlighting its essential role in maintaining social connections during the pandemic. In this narrative, the elderly person becomes the central figure, focused on staying connected and combating loneliness, with technology serving as the enabler to achieve these goals. Rosetta is modalized according to "wanting to do", but in the first part of the narrative she grapples with the impediment of "not knowing how to do". However, it is precisely her determination that enables her to harness technology, albeit not without encountering Opponents along the way, and ultimately reconnect with her loved ones. From a pathemic point of view, the initial tension rooted in loneliness is alleviated through irony's intervention in the narrative, guiding the Subject on her journey towards achieving her goal. The narrative unfolds with a predominant infusion of playful and utopian values, intricately tied to the realization of the Subject's identity.

Despite their differences, both commercials share the same narrative structure, since they start from a state of solitude towards which the elderly person promotes change. No longer a passive or peripheral Subject of the narrative, but an active, autonomous Subject, capable of giving a new course to events. However, the advertising maintains a stereotypical representation of the family model, where grandparents are portrayed as wise and smiling, acting as a glue for families and passing on experiences to their grandchildren. In both commercials, the novel aspect is that the emphasis is on a broken family unit, albeit for different reasons. The united family is a shared objective in both narrative programs, rather than an assumed starting point. However, the identity of the elderly is consistently shaped in relation to the presence or absence of a family unit, comprising children and grandchildren. This aligns with the conventional representational framework, associating the elderly with the thematic roles of grandfather or grandmother.

Another theme that emerges from the commercials belonging to the observation period is that of nostalgia for a lost youth[9]. This pathemic state can be conveyed through precise thematic roles linked to the elderly characters present in the story or through the comparison between generations. In the commercial "Piace a tutte le ragazze del mondo", by the Kinder brand, the grandmother takes center stage, and unlike the Edeka commercial, she is portrayed within a more conventional family context. The brief scenes portray a family's breakfast time, featuring a father, mother, daughter, and grandmother. These sequences carry an ironic tone as the grandmother playfully "steals" the Kinder Colazione più product from her granddaughter, who had previously offered her a plate of biscuits. This creates a lively and joyful atmosphere within the family. The slogan "Every little girl in the world likes it" draws a parallel between two generations – the elderly grandmother and the young granddaughter – both enjoying breakfast with the Kinder product. This portrayal imbues the grandmother's character with youthful attributes, aligning with the principles of Ageless Marketing. However, in this case, the

focus is not on physical youthfulness but on her demeanor and "spiritual" vitality. The grandmother is considered young because she exudes a carefree, ironic, and cheerful spirit, much like her granddaughter. Her physical appearance and attire reflect a typical older person, with no attempts to conceal her actual age. No special tricks or visual effects are employed to mask her real age in the commercial. Indeed, in this advertisement, the emphasis is placed on the dimension of youth, where it is the grandmother who adopts the youthful traits of her granddaughter by consuming a product primarily targeted at a young audience. The claim extends the term "young girls" to encompass women of all ages, connects seniority to a socially idealized and optimal youthful dimension, even though this may not correspond to reality for older women. This construction of old age is culturally tied to the notion of "lost youth", and the entire narrative nostalgically gravitates towards this idea. While the advertisement depicts the elderly figure with balance and dynamism, it ultimately conveys a positive message by suggesting that adopting youthful traits and attitudes can bring a sense of euphoria and vitality to one's life, regardless of age. This reinforces the cultural value placed on youth and encourages older individuals to embrace a youthful spirit, contributing to a positive and engaging narrative. Intergenerational storytelling is employed to create emotional connections.

Solitude can also be viewed as a deliberate reconnection with individualism, where individualism is understood as a heightened focus on self-care, including aesthetics. An example of this perspective can be found in the commercial featuring Iris Apfel, aged 95, for the Ds3 by Ds Automobiles[10], the premium brand of the Peugeot Citroën group, represents a significant departure from the traditional narrative around older individuals. The claim "Driven by Style" suggests a shift away from emphasizing values like wisdom, goodness, and love that are often associated with older age. Instead, it highlights the potential for breaking free from conventionality and embracing playful values, even in later life. In the commercial, Iris Apfel, behind the wheel of the car, delivers a powerful message: "Once, someone told me that I was not beautiful and that I would never be beautiful. But I had style, which is much better." The focus here is not on family bonds or grandchildren but on the individual and their dedication to self-expression through style. This portrayal challenges the conventional roles and representations typically assigned to older individuals. Furthermore, the growing presence of "grey" models and over-60 style icons on social networks reflects a changing perspective. It underscores the idea that even in old age, one can lead a fulfilling life and reclaim their individuality outside of traditional family contexts. This shift in advertising and social media representation signals a broader societal recognition that older people can pursue a diverse range of roles and expressions, breaking away from stereotypes and expectations associated with aging. In this direction, it is interesting to note that the figure of the elderly is used to advertise a product not only aimed at a target of elderly people, marking a significant change in the strategies of contemporary brands discourses.

The depiction of the elderly in advertising has evolved in the observation period, reflecting changing societal attitudes and demographics. The three identified areas – loneliness, nostalgia, and individualism – entwine within advertising narratives, fluctuating between conventional portrayals and innovative, unconventional representative scenarios. Regardless, the identity of the elderly individual is consistently defined in relation to a family unit, whether that family is present or

absent. When absent, the narrative often highlights a desire for a return to unity. Individualism is frequently depicted as an exception in advertising and is sometimes emphasized through paradox or irony. It is no coincidence that the third commercial analyzed refers to an unconventional character, who still aims to convey seniority outside of traditional narrative lines as something eccentric and exceptional. The following paragraph explores the portrayal of the elderly in social media posts, intended as an extension of the advertising discourse, with a specific focus on elderly women, examining how these dynamics manifest in a distinct context from television advertising.

4. Elderly Women and New Models of Beauty: Exploring Instagram Representations

While television and print advertising predominantly adhere to conventional representations of the elderly, with only a minority of commercials attempting to distinguish this figure from that of the grandfather or grandmother, it is in the field of social networks where the most rapid and transformative changes are evident (Cosenza 2014). Advertising is evolving in its modes of expression, extending its reach through the voices of influencers and bloggers, and experimenting with novel communication strategies. For this reason, it can be asserted that delving into social media posts significantly contributes to the broader objective of analyzing depictions of the elderly in advertising. Indeed, these communication channels act as conduits for both direct and indirect promotional content, presenting featured products through the discourse crafted by the influencers.
Specifically, this paragraph presents the first findings derived from the analysis of 10 Instagram pages dedicated to the theme of the "silver age". These pages are managed by individuals who belong to the senior age group or by user groups interested in fashion and cosmetics that transcend specific age demographics. The observation period spans from 2022 to 2023, and the pages were selected based on certain identifying hashtags. The analysis encompasses 5 posts (images, album, video or reel) for each page, with a total of 50 posts considered.
The analyzed Instagram profiles and pages are centered around the concept of positive aging, with a clear focus on promoting a positive image of growing older. Interestingly, they refrain from highlighting the typical attributes associated with seniority, such as wisdom and experience. Instead, they prioritize aspects like vitality, attention to health and wellness, fashion and beauty, travel and leisure, and the self-assured use of smartphones, tablets, and other digital devices by older adults. In doing so, they contribute to challenge ageist stereotypes. In particular, elderly women are represented in a diverse and inclusive manner on Instagram profiles. This includes featuring individuals from various ethnic backgrounds, sexual orientations, and gender identities within the elderly demographic. Authenticity became a key value, with a move away from idealized or stereotypical portrayals of older adults: a much more multifaceted and dynamic context than what is apparent from the analysis of television advertising.
These social discourses not only offer new avenues for the dissemination of representative values and trends but also create space for emerging models of beauty. A few years ago, this transformation was particularly evident in the case of social fashion, with the inclusion of plus-sized models ("curvy") and unconventional beauty models, who deviated from traditional standards. It occurred through two main avenues: firstly, through user conversations that found their own discursive

niche within the social universe, and secondly, thanks to the web's capacity to enable fashion brands to personalize their content and incorporate unconventional beauty models into their communication strategies. A noteworthy example of this evolution is the normalization of pregnancy and imperfect motherhood (Boero & Greco 2022).

The "chic_style_and_fashion Beauty" page on Instagram offers makeup tutorials specifically tailored for older individuals. Several elements within these tutorials are particularly interesting when viewed through the lens of the trend towards embracing the natural aspects of aging. In the video analyzed[11], the makeup applied does not seek to conceal or erase the signs of age; instead, it aims to enhance the aesthetic qualities of old age. The elderly model's face is celebrated, illuminated, without undergoing any masking procedures.

The choice of hashtags used in these videos is indicative of their departure from prevailing ageist norms. Notably, references to seniority are relegated to the last two hashtags, such as #silverhair and #whitehair, while the bulk of the hashtags are geared toward placing the video within the broader makeup discourse. This approach normalizes the video, making it appear as part of the mainstream rather than an exception. Moreover, the predominant use of the color white, which is also echoed in the pearl earrings and the white wool sweater worn by the model, evokes notions of purity and innocence. This playful association of values with the color "white" in the context of representing old age contributes to the aesthetic dimension. In this perspective, white is not concealed or hidden; instead, it becomes a symbol of radiance and beauty.

The style presented in the posts on the "golden_ladies_style" page, particularly those dedicated to Iris Apfel, takes a markedly different approach[12]. These images lean into the exaggeration of contrasts, portraying old age as something extravagant and eccentric, far removed from everyday life. By portraying Iris Apfel and her unique style, this page encourages a reevaluation of stereotypes and expectations surrounding old age. It suggests that aging can be a time for embracing one's eccentricities and boldly defying societal norms, making a strong statement that old age is a phase of life that can be lived to the fullest and celebrated with unapologetic extravagance.

In another video on the same page, the focus shifts to the juxtaposition between different generations, featuring an elderly mother and her adult daughter[13]. The unifying element in this scenario is a black leather (or faux leather) sheath dress, worn by both women with ease, without attempting to hide their individual characteristics. Here, the comparison isn't about conveying the idea that an older woman should strive to look younger, but rather that the same clothing item can be worn regardless of age, yielding excellent results. This shift signals a departure from categorizing clothing as suitable for either young or elderly individuals, emphasizing instead the importance of adapting clothing to one's personality without imposing age-related barriers.

Beyond pages that share posts, reels, and videos featuring older models, it is interesting to observe the growing presence of Instagram pages maintained by older fashion bloggers. One internationally renowned example is Grece Ghanem[14]. The page's intent is explicitly stated in its introduction: "All about fashion and confidence, style knows no age". Indeed, the page adheres to the same visual storytelling techniques commonly associated with typical fashion pages on the platform. It showcases scenes from daily life alongside social moments, family snapshots, and vacation photos. The common thread is the freedom to embrace and pro-

mote a fashionable style, staying current with trends, and even introducing new ones, regardless of age. The page's owner is an elderly blogger who keeps a close eye on fashion trends, offering original and daring outfit combinations.
Several posts on this page celebrate the showcasing of the body, marking a departure from conventional portrayals of the elderly. This shift helps connect the image of the elderly to that of an individual capable of experiencing desire and eliciting desire in others. The body isn't just an object of desire but also something to be nurtured and cared for. Consequently, numerous videos are dedicated to fitness, no longer limited to gentle exercises for the elderly but encompassing high-performance and accessible training. The fact that the page attracts followers from various age groups underscores the profound transformation currently underway, not only in terms of influence but also as a source of stylistic inspiration. An elderly person can prioritize self-expression, revel in beautiful objects like shoes and clothes, and embark on solitary journeys without invoking pity or compassion from others.
The display of the body is a recurring theme on pages managed by older models and bloggers, exemplified by Caroline Labouchere[15]. On her page, photos feature the model in underwear or swimsuits, alongside images where her body is adorned with stylish clothing or presented in more conservative work attire. These posts showcase a body that doesn't conform to stereotypes of aging but rather celebrates its beauty and sensuality. Despite the occasional use of filters or rejuvenation procedures, the aim is not to conceal old age but to rediscover it. These representations play a pivotal role in naturalizing seniority, emphasizing the present rather than dwelling on lost youth. They underscore the notion that even the elderly can have a sphere of influence beyond their family roles, encompassing their bodies, faces, and passions.
In Italy, Carla Gozzi, an image consultant and television presenter known for her fashion-related programs, has achieved considerable success for years. More recently, Carla Gozzi has expanded her communication to social media platforms, where she positions herself as an expert in the field[16]. Her page features reels and videos offering expert advice to women of all ages. While this portrayal aligns with traditional representations of the elderly as knowledgeable and wise, the novelty lies in the content: her advice pertains to fashion and lifestyle, areas increasingly relevant to older demographics. This shift also indicates a user profile that differs significantly from that of mainstream television. While television often caters to a more conservative elderly audience, less inclined to consider roles and identities beyond the family context, social media attracts an older audience seeking self-discovery and a better quality of life during what is now commonly referred to as the golden age.
The emergence of social media has led to a rapid and dynamic transformation in the representation of older individuals. These platforms offer a space for the rediscovery and celebration of the elderly body, with a focus on beauty and sensuality. Additionally, the content shared on social media promotes a "naturalization" (Barthes 1957) of seniority, emphasizing the present rather than dwelling on the past. This shift is in stark contrast to the slower, more gradual changes seen in television advertising. Thanks to social discourses, there has been a growing trend towards the inclusion and acceptance of diverse beauty models beyond the anagraphic dimension: this way, social media has become a powerful tool for both reflecting and shaping societal changes, contributing to the evolution of our collective imagination regarding old age.

5. Conclusions

The path we have explored, despite certain limitations related to the low number of commercials and Instagram pages considered, has shed light on new narrative threads concerning the representation of the elderly in advertising.

One significant change involves the evolution of actantial roles. Previously, elderly individuals primarily appeared in advertising as supporting characters in family-related contexts, symbolizing family union and inclusivity. However, advertising has recently undergone a significant shift, placing older individuals at the forefront, utilizing their consoling image not just as Helpers but as narrative Subjects. This is evident in advertisements for products targeted at the elderly, as well as in those aimed at different demographics. Furthermore, at the level of discursive structures, we notice the emergence of new thematic roles for the elderly. They are no longer confined to the role of grandparents but are portrayed as sports enthusiasts, lovers of pleasure and travel, and technology experts. Similarly, grandparents are no longer exclusively portrayed as old and fragile; they are increasingly depicted as active and dynamic individuals. This shift is complemented by a diverse range of pathemic roles, with older individuals experiencing a spectrum of emotions, from loneliness and self-love to desire for their partners or new adventures.

However, despite these changes, traditional representations of older individuals often persist in television commercials, particularly in family-themed advertisements where they are frequently relegated to the background of complex narratives. While there has been progress in portraying older people more realistically and diversely, representing aging as a multifaceted process, conventional stereotypes and roles still prevail, perpetuating simplistic, one-dimensional portrayals, with older people taking on secondary roles.

In the case of social media, the range of representations associated with older people becomes more complex, comprehensive, and nuanced. The inclusion of older individuals intersects with various traditional forms of diversity, a dimension that is largely absent in television advertising, including unconventional beauty standards, disabilities, ethnic backgrounds, and gender differences. Additionally, there is a noticeable trend towards the aestheticization of the elderly body, face, and style, particularly within the cosmetics and fashion sectors. These representations of elderly women on Instagram promote inclusivity and work to normalize the presence of older individuals in narrative patterns that were previously reserved for young people. The faces and bodies of elderly women are no longer concealed or altered to the extent of appearing entirely artificial. Social media platforms convey a message of self-acceptance, and the integration of elderly individuals into narrative contexts from which they were previously excluded represents a significant stride toward complete inclusion.

This intricate landscape calls for additional scientific investigation, such as extending the observation period, or increasing the number of commercials/Instagram posts considered, as well as expanding the analysis to representations of elderly men in social media. This would strengthen the robustness of the findings, and help to gain a deeper understanding of how ageism, stereotypes, and cultural factors influence media portrayals of older individuals, regardless of the specific sector considered.

Note

[1] In this regard, see also the work of Chen (2015), focused on a comparison between advertising representations of older people in the United Kingdom and Taiwan.

[2] From a sociosemiotic point of view, the concept of representation transcends its literal definition, embracing a heightened complexity. Following Landowski's (1989) insight that reality, when reflected in discourses, undergoes transformation, the notion of representation takes on a nuanced character. Indeed, as highlighted by Marrone (2001, 2014), the conventional notion that distinguishes between tangible events and the discourses describing them is replaced by the proposition that an ongoing textual interplay shapes social meanings. Theoretical and methodological references on sociosemiotics and the analysis of advertising texts can be found in Marrone (2001; 2014), Pozzato (2001), Traini (2008).

[3] In this respect, see Kenalemang (2021). The analysis of L'Oreal advertisement shows, through a multimodal approach, that the underlying discourse pathologises ageing and presents ageing as something which can be evaded through the consumption of cosmetics.

[4] My tranlsation.

[5] The brand's discourse mirrors ongoing trends while being concurrently shaped by them, fostering a mutually influential relationship, as observed by Marrone (2007). Consequently, the brand strives to harmonize its communication with the prevailing values and cultural themes of interest.

[6] For exposure reasons, the following content does not encompass complete semiotic analyses of the commercials. Instead, it presents examples, intended as singular demonstrations representative of a broader category. The focus will be on describing specific functional elements to underscore the evolving shifts within the paradigm of loneliness, nostalgia, and individualism.

[7] www.youtube.com/watch?v=V6-0kYhqoRo (last accessed date: September 30, 2023).

[8] www.youtube.com/watch?v=yboz8pt2bJA (last accessed date: September 30, 2023).

[9] On the semiotic analysis of nostalgia, see Greimas (1986).

[10] https://www.youtube.com/watch?v=p8G9VpehDNg (last accessed date: September 30, 2023).

[11] https://www.instagram.com/p/Cv6mGtfKigB/ (last accessed date: September 30, 2023).

[12] https://www.instagram.com/golden_ladies_stylee/?img_index=1 (last accessed date: September 30, 2023).

[13] https://www.instagram.com/p/CyDN7KAI2Ae/ (last accessed date: September 30, 2023).

[14] https://www.instagram.com/greceghanem/?hl=it (last accessed date: September 30, 2023).

[15] https://www.instagram.com/carolinelabouchere/ (last accessed date: September 30, 2023).

[16] https://www.instagram.com/carlagozzi/ (last accessed date: September 30, 2023).

Bibliografia

Barthes, Roland
1957 *Mythologies*, Seuil, Paris
Boero, Marianna
2018 *La famiglia della pubblicità. Stereotipi, ruoli, identità*, Franco Angeli, Milano
Boero, Marianna & Greco, Cristina
2022 *Beyond the Myth. The Perfection of Being Imperfect Mother in Contemporary Advertising*, "Lexia", 41-42, pp. 359-384.
Brown, Bruce W.
1981 *Images of Family Life in Magazine Advertising*, 1920-1978, Praeger Publishers, New York, 1981.
Chen, Chin-Hui
2015 *Advertising representations of older people in the United Kingdom and Taiwan*. "The International Journal of Aging and Human Development", 80(2), 140–183.
Corradi, Laura
2012 *Specchio delle sue brame. Analisi sociopolitica delle pubblicità: genere, classe, razza, età ed eterosessismo*, Roma, Ediesse.
Cosenza, Giovanna
2007 *La donna Trans-Age*, "Ocula", www.ocula.it
2014 *Introduzione alla semiotica dei nuovi media*, Roma-Bari, Laterza.
Duduciuc, Alina
2016 *Students' Stereotypes on Ageing and the Use of Elderly People in Advertising*, "Euromentor", n. 3, pp. 59-71.
Eisend, Martin
2022 *Older People in Advertising*, "Journal of Advertising", 51:3, 308-322.
Floch, Jean Marie
1990 *Sémiotique, marketing et communication*, Puf, Paris
Greimas, Algirdas J.
1983 *Du Sens II. Essais Sémiotiques*, Paris, Seuil
1986 *De la nostalgie. Étude de sémantique lexicale*, "Actes Sémiotiques Bulletins", 9/39, 5-11
Kenalemang, Lame Maatla
2021 *Visual ageism and the subtle sexualisation of older celebrities in L'Oréal's advert campaigns: A Multimodal Critical*, "Discourse Analysis. Ageing and Society", 1–18.
Landowski, Erik
1989 *La société réfléchie. Essais de socio-sémiotique*, Seuil, Paris.
Lee Byoungkwan, Kim Bong-Chul, & Han, Sangpil Lee
2006 *The portrayal of older people in television advertisements: A cross-cultural content analysis of the United States and South Korea.* "The International Journal of Aging and Human Development", 63(4), 279–297.
Marrone, Gianfranco
2001 *Corpi Sociali. Processi comunicativi e semiotica del testo*, Einaudi, Torino
2007 *Il discorso di marca: modelli semiotici per il branding*, Laterza, Roma.
2014 *The Invention of the Text*, Mimesis international, London.

Mucchi Faina, Angelica
2013 *Troppo giovani, troppo vecchi. I pregidizio sull'età*, Laterza, Roma Bari.
Passerini, Luisa
2012 "Rapresentazioni della vecchiaia", in Melon Edda, Passerini Luisa, Ricaldone Luisa, Spina Luciana, (eds) *Vecchie allo specchio. Rappresentazioni sociali nella realtà sociale, nel cinema e nella letteratura,* Cirsde, Università degli studi di Torino, pp. 5-18.
Pozzato, Maria P.
2001 *Semiotica del testo. Metodi, autori, esempi,* Carocci, Roma.
Traini, Stefano
2008 *Semiotica della comunicazione pubblicitaria*, Bompiani, Milano.
Wenqian, Xu
2021 *Ageism in the Media. Online Representations of Older People*, Department of Culture and Society, Faculty of Arts and Sciences, Linköping University, Sweden
Williams, Angie, Wadleigh, Paul Mark, & Ylänne Virpi
2010 "Images of older people in UK magazine advertising: Toward a typology". The *International Journal of Aging and Human Development*, 71(2), 83–114.

A Lifelong Neighbourhood: Alvalade in Lisbon, Portugal

di António Carvalho

Abstract

Alvalade urban plan was designed in the mid 1940's by João Guilherme Faria da Costa, for the expansion of Lisbon, towards North, in a period of strong demographic growth in Portugal (CML, 1948). It was an answer to housing shortage in the city, for different social classes, sheltering some lower income families who were displaced from the smooth spaces of the old city centre, as well as the fast-growing middle class and new inhabitants who fled to the city from the countryside, into this new suburban area where new striated spaces would be created in a modernist spatial language, based on the neighbourhood unit concept which has embedded clear semiotic concepts such as limits and thresholds, promoting identification and sense of belonging.

By then, in the middle of the 20th century, Portugal had a young and growing population for which new and modernist housing solutions were designed, making Alvalade district, a successful modernist urban laboratory.

The best proof of its success is that time passed by and half a century later, at dawn of the new millennium, Alvalade became a *NORC- Naturally Occurring Retirement Community* (Hunt & Gunter-Hunt, 1986): its initial population *aged in place*. The modernist habitat is now inhabited by older people who are no longer the stylish *MOD* inhabitants envisioned by modernist architects in the 50's, but rather the aged retirees, dependent on the social welfare system, whose daily lives are soothed by the overall quality of urban space and generous public facilities network.

That is one of the main points of this article: an urban area with plenty of public facilities makes it easier to *age in place* and therefore avoid institutionalization with its associated costs, thus becoming a valuable asset in terms of welfare policies. Besides, all the public investment in creating the network of facilities is already done, thereby keeping in place the older generations also means making sure they will use these facilities and keep them economically viable, in the frame of an ageing society.

Taking into consideration the World Health Organization concepts of *active ageing* and *age-friendly cities*, we propose to address a new way of designing the *new normal*: spaces designed for everybody, but having the most fragile citizens in mind, so that when time comes for citizens to experience special needs, the existing spaces and facilities will naturally provide the required solution without extra costs.

Alvalade district is undergoing a double pressure at present: it is one of the most aged areas in Lisbon, which requires urgent responses to help its residents to age in place by introducing new solutions and, on the other hand, Alvalade is one of the most sought-after residential areas by newcomers due to its central location and excellent provision of public facilities.
This means that the excellent modernist spaces of Alvalade are undergoing a refurbishing pressure both for older residents and for newcomers under 21st century standards of living. It deserves to be a case study of high-quality in city living, just like it was at its inception days.

Keywords: neighbourhood, lifelong, age-friendly, urban space, walkable.

0. Introductio

Alvalade urban plan was designed in the mid 1940's by João Guilherme Faria da Costa, for the expansion of Lisbon, towards North, in a period of strong demographic growth in Portugal in the middle of the 20th century, Portugal had a young and growing population for which new and modernist housing solutions were designed, making Alvalade district a successful modernist urban laboratory.



Fig. 1. Eduardo Portugal, *View of farming fields at Alvalade / Campo Grande*, 1945; Arquivo Municipal de Lisboa - Fotográfico.

The best proof of its success is that time passed by and half a century later, at dawn of the new millennium, Alvalade became a *NORC- Naturally Occurring Retirement Community* (Hunt & Gunter-Hunt, 1986): its initial population *aged in*

place. The modernist habitat is now inhabited by older people who are no longer the stylish *MOD* inhabitants envisioned by modernist architects in the 50's, but rather the aged retirees, dependent on the social welfare system, whose daily lives are soothed by the overall quality of urban space and generous public facilities network.

Aiming at a global urban environment, Alvalade Plan was organized into "urban cells", still following Clarence Perry's *neighbourhood unit*'s concept, therefore proposing a clear street hierarchy with main traffic avenues with commerce and offices, distribution streets and local streets for housing (some of which in cul-de-sac), as well as a parallel network of pedestrian streets.

Besides the very large amounts of housing, the plan also previewed a balanced distribution of public facilities of different sizes and scopes, from a hospital campus, a technological campus and a sports park for the working class, to food markets, public schools of different levels, cinemas, gardens and urban parks, all of these connected by public transportation systems (airport, trains, trams, buses and later the metro).

Therefore, Alvalade had from its inception a modern concept of urban living, trying to create global conditions for new ways of living in the city (in a period of dictatorship ruling which allowed the seizing of the huge former private farmland), building ahead the whole infrastructure network and defining clear rules for different property and housing types in order to organize a clear social and economic mix of different groups under common rules.

By doing so, the plan was gradually built in the following decades (from 1950 to 1970s) through design competitions or direct commissions, gathering the contribution of many skilled architects from different generations, but mostly young, who contributed with innovative solutions, already very much influenced by the Modern Movement.

This global vision of the new city, at first quite isolated still from the city centre, required from the very beginning the provision of all the public facilities to overcome the isolation and offer the inhabitants the intended quality of living in the community. Different people and social strata were attracted and settled in Alvalade, from the lower classes who were displaced from their unhealthy housing in the smooth spaces (Deleuze & Guattari, 1980) of the city centre to the new bourgeois classes who aimed to live accordingly to the new car and machine culture in clear striated spaces.

1. The Urban Plan

In 1945 Alvalade was still a rural site made of farms, a continuum of natural landscape surrounding Lisbon (Fig. 1), when its urbanization was decided by the government through the approval and publication of its "Plano de Urbanização da Zona a Sul da Avenida Alferes Malheiro" (also known as "Plano de Alvalade") designed by João Guilherme Faria da Costa (1906-1971). The author is considered to be the first architect urbanist in Portugal, having majored in urban design at the Institut d'Urbanisme de l'Université de Paris in 1935, therefore benefitting from a broader view of international trends and solutions in urban design which he would apply in Alvalade Plan (and many other urban designs throughout his career). This would be essential to create the foundations of the modernist Lisbon.

In the mid 1940s, the city of Lisbon, being the capital, attracted countryside peo-

ple from all over Portugal, looking for better living conditions. Portugal had not been involved in the Second World War due to a neutral status negotiated by the dictator António Salazar who ruled the country from 1932 to 1968, so the city was not recovering from the global devastation like most central European capitals. On the contrary, Lisbon needed expansion to deal with both the incoming rural population and the increasing urban middle class: the first in need of shelter and work, the latter in need of solutions for their new standards of modern living[1].
The expansion of Lisbon towards North was then initiated, for which the urbanization of the farmlands of Alvalade based on Faria da Costa's plan was determinant. The plan was framed by four clear urban limits (Fig. 2): the railroad tracks in the South, the avenue to the Airport in the East, the avenue Republica / park Campo Grande in the West and finally the avenue Alferes Malheiro (which names the plan) in the North.



Fig. 2. Faria da Costa, *Plano de Urbanização da Zona a Sul da Avenida Alferes Malheiro*, 1945.
The plan limits are: north – Av. Alferes Malheiro (nowadays Av. Brasil); west: Av. Republica / Campo Grande; south: train line to Sintra / Av. Frei Miguel Contreiras; east: Av Airport (nowadays Av. Almirante Gago Coutinho).

But these boundaries were not intended to be limitations on the contrary, the plan was clearly structured, connecting the green fields of Alvalade to the existing city: in the south the suburban railroad leading to Sintra (to the West) and Azambuja (to the East), being a strong physical barrier, was overcome by the use of urban bridges in the avenue to the Airport (nowadays Av. Gago Coutinho) in the south-eastern limit and in Av. Roma, while Av. República was overpassed by the train with a flyover; this way the urban continuity for cars and pedestrians (connecting Areeiro Square in the South and the Airport Roundabout in the North) was granted for a better mobility and walkability which still works today. The same happened in the central area where the new Av. Roma created a direct connection (over the train tracks) to Londres Square in a rather consolidated

southern area. In the cross direction, defining the first third portion of the plan, the avenue Estados Unidos da América connects the Entrecampos Square to the Av. Roma and Av. Airport: it was a pre-existing planning decision (Costa, 2002) intended to connect the river shore (in the East) to the future bridge over the river (in the West), a major traffic infrastructure to cross the city (that only would be fully completed in its eastern connection after the Expo'98 investments, five decades later). As described, the Alvalade Plan had this clear distribution of interface spaces, having its author acted almost as the original "pontefice" (Giannitrapani, 2017) creating these bridges and passage points (above, under and at level) connecting the exterior and the interior, places of mediation between the urban tissue that "was" and the new one that "would be".

2. The Urban Cells

Besides the aforementioned main connections to the existing city and to the outskirts of town, namely to the nearby airport (inaugurated on 1942), the *Alvalade Plan* was essentially based on a system *of urban cells* (as the author named them), separated by thresholds of main streets, clearly influenced by the concept of the *neighbourhood unit*[2] (Perry, 1929), trying to mix functions and different housing types, in a quest for neighbourhood identity, which the buildings' designs, by different authors, would consolidate in the following decades.
Faria da Costa himself would follow the building site of the urban cells, especially in the first years (the overall plan took about 25 years to be completely built), in dialogue with the different authors who designed the buildings (being their co-author sometimes), accepting new suggestions and adapting the initial solution (Costa, 2002), therefore turning Alvalade Neighbourhood into a real urban and architectural lab, without losing its overall coherence.

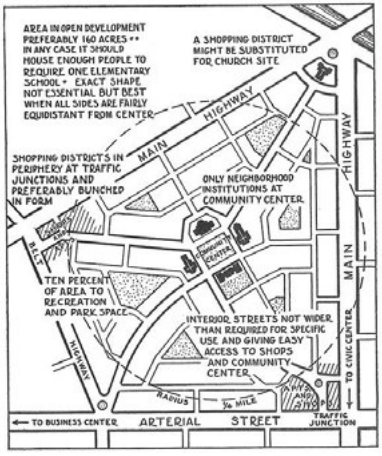


Fig. 3. Clarence Perry, Neighbourhood Unit, 1928. New York Regional Survey, vol.7, 1929
This diagram clearly shows and explains Perry's intended hierarchy for urban space.w

The Alvalade Plan followed the urban principles defined by Raymond Unwin's book "Town Planning in Practice: an Introduction to the Art of Designing Cities and Suburbs" (1909) for the *garden-city*[3], as well as the example of Radburn[4], in the U.S.A., designed in 1929 by C. Stein and H. Wright (Gatti, sd), under the

influence of Clarence Perry's *neighbourhood units* (Fig. 3) "and also the classical urbanistic theories proposed by the French School between the two World Wars, the expansion plans of northern European cities, and the Dutch experiments in the decades 1920/30" (Alegre, 1999).
Reflecting these concepts and influences, the Alvalade Plan uses innovative principles from modernist urban design such as distributive organization of functions and facilities, street hierarchy (avenues, streets, dead ends, and pedestrian alleys), state acquisition of private lands, the opening of urban blocks interiors for public use, mainly for green open areas (Lamas, 1993 cited in Alegre, 1999).



Fig. 4. António Carvalho, 2013, after Faria da Costa,
General Plan of Alvalade Neighbourhood, 1945. Each of the 8 urban cells of the Alvalade Plan is structured around a school (in blue) in the center. In orange colour are the main commercial/retail areas.

This design option proved to be crucial for the success of the plan: by creating eight urban cells, Faria da Costa created the conditions for the natural rise of local identities, to the sense of belonging to the different places, within a global neighbourhood feeling.
As we can see on the general plan of Alvalade (Fig. 4), each urban cell is confined by main avenues traced in blue (equivalent to Perry's "main highways and arterial streets" in Fig. 3), thereby creating a clear hierarchy in the urban space and, at the

same time, a clever articulated response to topography and to some pre-existing elements, minimizing the inevitable earth moving.

3. Demography in the 1950s: a Perfect Pyramid

Official population census in Portugal only started in 1960 but it portrays a growing young population in a perfect age pyramid: a large base of babies and youngsters and a thin top of older people 65+ years of age (Gonçalves & Carrilho, 2007). This means that when Alvalade Plan was designed in the mid 1940s, it was meant for this social reality of a very young population, when families were still large, with several children and quite often hosting in the same household different generations (grandparents, parents, and children).
Actually, that was one of the urgent reasons behind this planning decision: low-income families were going to be displaced from Martim Moniz, a very central but crowded downtown area where their homes were going to be demolished to be rebuilt according to new modernist principles of design[5] and public health. Therefore, providing them with shelter was the main reason why the social housing of urban cells 1 and 2 were the first to be built, immediately upon the plan's approval (Alegre, 1999; Costa, 2002).
So, from 1947 to 1950, about two thousand social dwellings were built to house these displaced families (and others), in a quite isolated new area of the city. In that sense, the 1950 aerial photo of the area (Fig. 5) deserves a careful analysis because it shows the public strategy in terms of public investment at the city scale but also at local level for the residents. In this photo we can identify some metropolitan infra-structures already built or in high stage of development, such as: the already finished Avenue Gago Coutinho connecting the city centre to the airport in the Eastern limit, the urban park Campo Grande on the Western limit, connected to one of the ancient entries to the city from North, the Avenue Alferes Malheiro in the Northern limit, connecting the airport to Park Campo Grande and, finally in the Southern limit the train line to Sintra. Under construction, we can see the new main avenues of the plan: Estados Unidos da América, Rio de Janeiro, D. Rodrigo da Cunha but, most important, avenue Roma at the axis of the already built Psychiatric Hospital Júlio de Matos (a regional facility). But in the middle left of the photo, we can see the social housing units concentrated at urban cells 1 and 2 around Avenue Igreja, spreading to East where all the commercial spaces are concentrated at the ground floor of middle-class housing.
We are talking about 2000 (large) families, either displaced from the city centre or newly arrived in Lisbon (migrants from the countryside) that were sheltered in

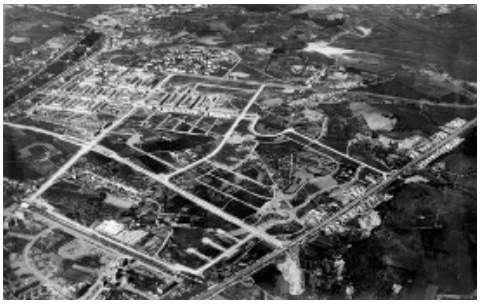


Fig. 5. Unknown author, *Aerial view of the Alvalade infra-structures works underway, in the rural setting*, 1950, Lisboa, Arquivo Municipal de Lisboa – Fotográfico. We can see the priority given to the social housing urban cells 1 and 2, already built (in the middle-left side), the commercial area along Av. da Igreja and cell 3, the Hospital Julio de Matos, and the private detached houses along the already completed Airport Avenue (diagonal, from bottom to right, overpassing the Sintra train line, and ending at the Airport Roundabout).

a still quite no man's land. These families needed facilities for their daily life other than just shelter and that was clearly provided to them from the beginning, also based on the neighbourhood unit's principles (Perry, 1929): schools, commerce, gardens, parks, transportation, employment. It is worth therefore to take a closer look at the urban cells, to understand its underlying qualities (and constraints).

4. The Urban Cells

4.1. Urban Cells 1 and 2

A clear adaptation of Perry's principles, the primary school occupies the centre of each cell, assuring easy and safe access for the children who could walk to and from home using an alternative network of pedestrian alleys, in a square block of about 450 meters on each side (corresponding to an embedded narrative program). Cul-de-sac residential streets give a clear residential feeling to the area. The peripheral avenues concentrate the commerce, especially at the traffic junctions as recommended by Perry, where the main public transportation points (bus stops, metro stations) also are located for a balanced distribution in the larger urban space. These two urban cells are symmetrically separated/connected by Avenue Igreja, whose western end was provided with an underpass for pedestrians and bicycles connecting it safely to the urban park Campo Grande[6], therefore assuring an important leisure space in the vicinity, traditionally attended by higher social classes[7]. Later, in the 60s a public swimming-pool was built in the center of the park.

4.2. Urban Cells 3 and 5



Fig. 6. António Carvalho, *Urban cells 1 and 2*, 2013

As seen before, the commercial sector of Urban Cell 3 was built simultaneously with cells 1 and 2 (Fig. 5), the same happening to urban cell 5 but, curiously, only for the front buildings along Avenida Igreja but not the social housing behind them. This strategy reveals maybe a clear notion of urban scenography (completing both sides of the avenue, which later would be completed by the church[8] placed on the avenue axis in 1955) but also a pragmatic option as these are the only buildings with commerce on the ground floor in this cell. In its northern half, urban cell 3 incorporated an industrial sector made of different kinds of warehouses, thereby offering other alternatives in terms of urban uses. But while cells 1 and 2 have primary schools, maybe because Urban Cell 3 has a middle school (therefore with a wider range of service for older children), it was located facing the main Avenue Roma, being used as an urban reference as well. Something of the kind also happened in Urban Cell 5, with a high-school attended by teenagers from the whole Alvalade neighbourhood, right next to a public sports park including a stadium, swimming-pool, tennis courts, running tracks and green areas, facing Avenue Rio de Janeiro, a central position in Alvalade plan.

4.3. Urban Cells 4 and 6



Fig. 7. António Carvalho, Urban cells 3 and 5, 2013.

These two urban cells have totally different characters from each other and yet, they are tightly connected in their common limits of Avenue Dom Rodrigo da Cunha: the formally strong sequence of housing blocks set perpendicularly to the avenue. Actually, if we compare figures 2 and 4, we see a clear difference: what had been designed as a traditional "corridor street" back in 1945, was redesigned and built as a "modernist block sequence", offering the city public green spaces in between the housing blocks. According to some authors, this was the result of a lesson learned[9] from the plan's author who was disappointed with the back-yard green spaces in urban cells 1 and 2, hidden from the public eyes and quickly abandoned and degraded (Costa, 2002). Thus, Faria da Costa accepted the suggestion from the blocks author, Joaquim Ferreira, to set the buildings opposite to the avenue in a modern setting. A talented young landscape architect, Gonçalo Ribeiro Telles, the first to work in the municipality, would design these public green spaces in a modernist approach also. Urban Cell 4 is an exclusively housing cell, devoted to higher social classes with their detached or semi-detached villas along curvy streets which follow the topography (with a middle school in the center, on top of the hill), bordered in the outer limit avenues with apartment buildings. Urban Cell 6 on the contrary, is a quite mixed area, with apartment buildings and commercial ground floors along different street types (dead ends, avenues and a pre-existing diagonal rural street which can be seen in Fig. 5), reconciling the natural topography with special functions: the church at the end of Avenue Igreja (urban cells 1,2,3,5 to the West) is located at the peak of a hill, also in the axis of Avenue Dom Rodrigo da Cunha (urban cells 4,6 to the East); but also the high-school, tennis sport centre and the big public park Mata de Alvalade with preserved the natural topography descending towards the Airport Avenue.

4.4. Urban Cells 7 and 8



Fig. 8. António Carvalho, *Urban cells 4 and 6*, 2013.

These two urban cells are also quite different and mixed, incorporating some pre-existing elements, thus adapting to some circumstances such as: the Sintra-Azambuja train line in the southern limit, the Avenue Estados Unidos da América, the existing buildings in the middle of cell 8 and the existing street of Entrecampos in cell 7. Urban Cell 7 has a strong commercial character along Avenue Roma on both sides (once again we have a pair of cells connected by a main avenue) famous in Lisbon for the quality of its shops in the 60s and 70s. In the center we have a primary school surrounded by apartment buildings. On the western limit, almost parallel to Avenue Republica we see the commerce concentrated in the pre-existing Rua de Entrecampos. Urban Cell 8 shows somehow a duality, with the eastern part almost exclusively residential (apartment buildings and row houses), a primary school in the middle and in the western part a commercial area where almost all the apartment buildings have commerce in the ground floor (including the pre-existing ones in the middle).
Again, in all these planning decisions throughout the different urban cells we can recognize a narrative program of use even though space cannot be considered in deterministic terms as explained by Giannitrapani (2017) and the performance of the final users must confirm or deny this proposed contract which, in Alvalade case can be considered a success for its adoption by residents and citizens in general.

5. Demography in the Year 2000: NORCs and Elder-friendly Cities



Fig. 9. António Carvalho, *Urban cells 7 and 8*, 2019

A new millennium, a new century, a new demographic reality: by the year 2000 Alvalade was already one of the most aged neighbourhoods of Lisbon (Villaverde Cabral, 2012). Five decades after its foundation, the original population of large young families was just a past memory for the older residents who aged in place (Pastalan, 1990), in their *empty nests*[10] because Alvalade had already become a *NORC - Naturally Occurring Retirement Community* (Ormond, 2004). This means that due to the normal urban process most families moved in quite simultaneously (or at least in a short time frame) and due to social inertia, property ownership (Moreira, 2008) or to personal preferences most of the residents remained and aged in place, thus converting Alvalade in a NORC, very much in line with the global tendency in the planet.
That's a reason why the World Health Organization came up with the concept of *elder-friendly cities* (WHO, 2007), promoting a worldwide network of communities adapted to an ageing planet, around a set of eight parameters: housing, trans-

portation, outdoor spaces and buildings, community support and health services, communication and information, civic participation and employment, respect and social inclusion, social participation. Directly linked with it is also a previous concept introduced by the same organization, the concept of *active ageing* as the "process of optimizing opportunities for health, participation and security in order to enhance quality of life as people age" (WHO, 2002). Thus, together these concepts intend to promote the adjustment of our cities to the new ageing reality of their populations to promote quality of life for its ageing residents by improving or creating the eight above-mentioned parameters, some of which are directly connected to architecture and urban space. We'll try to focus our analysis on those spatial now for the case-study of Alvalade.

6. Alvalade from the Elder-friendly Perspective

In order to consider the eight topics proposed by WHO, we'll analyse the global plan of Alvalade neighbourhood according to each parameter, providing a visual analysis of the range of influence of each parameter in the urban space understood in the context of culture (Lotman, 2020), and considering the importance of *walkability* (De Certeau, 2020; Campoli, 2012) as a design and policy criterion.

6.1. Housing

Housing is spread all over the neighbourhood, being one of the major driving forces of the plan, as explained before. Thus, looking at Fig. 4, we can see represented in grey all the exclusively residential buildings (of many different typologies, meant for different social classes and family dimensions). Most of the orange buildings represent commercial spaces (shops or offices) on the ground floor and housing in the upper floors as a general rule. About the buildings we can say that many of them were provided with elevators from the beginning, which is a fundamental accessibility asset. But many others (all the social housing for instance) were not, so it requires an individual evaluation to find a solution for accessibility. Nevertheless, the fact that many buildings are a repetition of the same typical project (for economy and fast construction), solutions can easily be replicated, as we have proven before (Carvalho 2013).
Having been designed mostly by highly qualified modernist architects, most of the buildings have been internally updated to answer the needs of older age. Simple replacement of bathtubs by shower plates, addition of grab bars in bathrooms, etc., became a common intervention to help residents to age in place (the municipality even pays this type of small interventions under the program "Lisbon City of All Ages"), as well creating ramps at the building entrances to overcome steps and enhance accessibility to elevators, promoting autonomy. On the other hand, the diffused presence of balconies (so useful during the COVID-19 pandemic) allows older residents to be the real "eyes on the street" (Jacobs 1961) in the safety and comfort of their homes. The municipal program "Radar" (involving social workers, local police, and neighbourhood stores) also spots older people living alone, inviting them to enter the Radar Network so they can get regular phone calls checking on them and offering other support to overcome urban isolation.
6.2. Transportation

Alvalade is well served by public transportations systems, allowing almost *seamless travels* (Hanson, 2004) from origin to destination, using different transportation systems: the city airport is about 2000 meters away from the neighbourhood centre (Praça Alvalade). The suburban/regional trains have one station at Roma-Areeiro, also connected to the metro, in the southern limit of the neighbourhood. Two metro lines cross the neighbourhood, passing under Avenue Roma and Avenue República, with several stations within a 1000 meter walking distance, thereby providing a quite good range of service to most housing areas. Several bus lines go through the entire neighbourhood, with a quite even distribution of bus-stops, considering a 400 meters walking range to the housing areas. This is important to assess how comfortable can be the use of public transportation (Davis, 2002), considering the distances but also the frequency of daily displacements within Alvalade's limits or occasional longer displacements to further away city areas. Taxi stations exist also, even though the local habit is to freely halt a taxi along the streets whenever needed. In addition, the new cell phone apps help to book a taxi anywhere, anytime (and the city is well provided with a few private web companies: Uber, Bolt, Mytaxi). Recently other shared economy transportation systems appeared as well: shared bicycles, shared cars, shared scooters, making individual displacements even easier than before (specially for younger people, but also used by some brave older people). The recent municipal policy of offering free pass to public transportation to all +65 residents (and youngsters under 23) is also intended to promote the intensive use of all public means, wider mobility, and displacements, thereby supporting community life and ageing in place.

6.3. Outdoor spaces



Fig. 10. António Carvalho, *Transportation stops (rectangles) and walking range (circles)*, 2019

For this topic, we will consider the main outdoor spaces (gardens, parks, squares) as the area is very well provided of small public spaces in the vicinity of the residential areas, which is a major asset for the neighbourhood identity and sense of belonging of its residents (Carvalho, 2017). This means that most apartment buildings have small green spaces nearby, therefore offering the possibility of sitting outside without walking much.

As mentioned earlier, the global quality of landscape design in Alvalade is excellent thanks to the quality of young landscape designers, whose apex was Gonçalo Ribeiro Telles. Many squares between residential buildings were immediately provided with the necessary green elements but also with public furniture (benches, paper baskets, water fountains, public light, playgrounds) making them lively spaces. Benches that serve all ages, are now very useful to older residents who can get out of their apartments and sit quietly in the shadow (or sun) of the nearby garden, watching life happening around.

Pavements have always been a challenge in Lisbon because of the local tradition of the artistic pavement "calçada à portuguesa" (Portuguese cobblestone pavements). Made of small limestone cubes, this kind of pavement is often decorated (especially in squares) in black stone patterns, which in Alvalade also translate the modernist geometrical preference. The problem is that limestone tends to get smooth and slippery, therefore dangerous, especially on hills. Besides, quite often the big trees have spread their roots superficially and moulded the flexible stone puzzles, creating uneven and dangerous pavements for people with poor eyesight or balance problems. Recently the municipality has been introducing some improvements, to enhance safety: mixing limestone cubes with granite cubes (increasing roughness of the surface), creating some dedicated paths in porous concrete for smoother walk (in the same colour shade of the limestone for better integration) and creating new smoother paths for pedestrians across the gardens and squares as a safer alternative. Tactile paths for poor-sighted or blind people have also been created in the main sidewalks, leading to the crossings. All sidewalk curbs have been systematically lowered (in the past three decades) and provided with ramps for wheelchair accessibility. Recently, pedestrian traffic lights have been provided with countdown displays which give a clear understanding of the remaining time left, making the crossing of the avenues much safer.

6.4. Public benches



Fig. 11. António Carvalho, *The three main parks and walking range*, 2019

The public bench is not a topic listed by WHO (2007). But we consider it an element of vital importance (and often neglected) in city life especially for older people: the existence of public benches along the streets are a reason for older people to choose one path or the other, because its existence "enunciates" the comfort of sitting, resting and keep moving — in an *active ageing* concept, this is a valuable urban asset (Carvalho, Heitor & Reis Cabrita, 2012). Alvalade was quite well provided of public benches from its inception days, both in green spaces but also along the avenues, namely the intense commercial avenues where older people (and everybody else) can sit and watch the flow of people along generous sidewalks (Fig. 13). We can find benches with different designs: vintage models from the 1950s, other updated in the 1990s, other ones designed by the architects to be part of a global design concept of modernist buildings with public benches in front. Having public benches to sit may help to go out shopping or just sit and see the crowd — and that's a wonderful reason to do it for so many lonely seniors in our cities. In that sense, the amusing observations on spaces by George Perec (2020) could almost correspond to a funny diary of an older resident in Alvalade, reacting to the urban life around.

6.5. Community support and health services



Fig. 12, António Carvalho, *Location of public benches (red rectangles)*, 2019



Fig. 13. António Carvalho, *Public benches along Av. Igreja*, 2012.

Alvalade was always provided with several main public facilities[11] for different ranges of users, from national scope, to regional, city or local. Once again, we'll analyse the walking radius according to the intended range of users. So, we can find at national and regional level: the LNEC technological campus, the Alvalade health campus with many different buildings, some of national influence, others of regional and local service, the BN national library, the UL-University of Lisbon, the Lusofona university. At city level we have: the INATEL sports campus, the park Campo Grande (with swimming-pool and gym), the park Mata de Alvalade. At local level we find: three catholic churches, several churches of other religions, the schools, two municipal markets, three post offices, many pharmacies, one theatre, one cinema, and several banks.
The four remaining WHO topics for an elder-friendly city: "communication and information, civic participation and employment, respect and social inclusion,



Fig. 14. António Carvalho, *Location of the main public facilities*, 2019.

social participation" are not easy to represent spatially on a map. But from their characteristics, we can easily understand that they result from the urban fabric density and the dynamics of local activities and economy: it is easy to understand that a low-density suburb will not offer the variety and intensity of a densely populated fabric like Alvalade.

7. Newcomers and Old Movers

We hope that at this point the described qualities and potentialities of Alvalade are quite clear. And these different layers, sometimes invisible to the distracted eye, are what makes a rich and complex city life (Perec, 2020). Therefore, it will be no surprise to state that Alvalade is still today one of the most sought-after areas in Lisbon, both for housing and for other economic activities. And yet, this NORC is keeping up with the life cycles: population came in the 1950s, grew old in place, has died or is dying and being replaced by younger generations, whose children are going to the existing schools. On the other hand, in such an aged district of the city, the older residents still make viable many old local shops, pharmacies or new convenience stores — personal trust between sellers and old customers being a valuable asset as Jacobs (1961) clearly explained. But older residents are as well the "eyes on the street", watching the urban life for recreation, walking the dog while everybody else is at work or in school. They still go out and attend the cafés and many pastry shops (especially in Av. Igreja) as well as the existing public facilities, keeping the normal cycles of life in the neighbourhood. Meanwhile, many new shops and activities for the new generations have been popping up, providing surprises and a sense of renewal, of life. In short, Alvalade continues to be a flowing ecosystem of newcomers and old movers.

We can still say that in terms of representation, the new urban space, considered as cultural organism and context (Lotman, 2020) was clearly enunciated through the hierarchy of streets, enhanced later by the architectural design of its buildings, on a spatial discursive level: the main avenues (Av. Estados Unidos da América, Av. Roma, Av. Brasil) concentrated the most representational and referential buildings. In fact, along these avenues the striated and perspectival alignment of modernist buildings standing high on top of its "pilotis", perpendicular to the avenues enunciate a new image for a new lifestyle, introducing the wide car lanes and abundant car parking areas (from the early Fifties, a time when cars were a rare commodity), therefore showing the urban space as a sequence of quite abstract volumes (and yet with poetic design gestures like the big openings on the open-air terraces, framing the blue sky) becoming "referential buildings" (Giannitrapani, 2017). At the crossing of Av. Estados Unidos da América with Av. Roma, four "mythic buildings" stand out in shape, colour and volume, in a "substantial" way: apparently similar, these four buildings are all different in their specific volumes and articulation with their own lower bodies that create the transition to the other directions. It is on their ground floors that some meaningful spaces (two main cafés, mythical references in the neighborhood for the intellectual debates among its regular customers, or two banks and a post-office) attract the residents and create an urban hub as if it was a square, which is not, proving its representational and iconic power in the city as one of the strongest urban images of Modernist Lisbon.

All this makes Alvalade a lively district of different people where seniors can displace themselves on foot or by public transportation and go to the public services

they need or their favourite places. In a scenario of a rapidly ageing society it is realistic to keep in mind that the "new normal" future citizen will be older, thereby all public facilities and investments should reconsider their typical user and target groups as not necessarily the young anymore, but rather the aged or ageing citizen who tends to live longer (but not necessarily with good health), therefore requiring more support from all public and private facilities. This is not a pessimistic view of the future but rather optimistic, considering the goal of contributing to an active ageing (WHO, 2002) process, creating spatial conditions for citizens to age in place, in a continuous recreation process (Lotman, 2020) under a similar profile to the one described by Perec (2020) for his observer citizen in different types of spaces.

Note

[1] This social duality is superbly portrayed in a cinema film of 1963, "Os Verdes Anos" by Paulo Rocha, where the Alvalade neighbourhood is the real setting for the movie.

[2] The *neighbourhood unit* was a concept introduced by Clarence Perry in the USA, at the beginning of 20th century, following some clear urban principles: a total population of 5000 to 9000 inhabitants; a school located in the center, so that children could walk safely, away from heavy traffic; placing the main heavy traffic streets on the outside borders, along with commerce, therefore creating the neighbourhood limits; designing the inner streets with a lower hierarchy to avoid passing through traffic; saving at least 10% of the unit's area for gardens and free spaces, to promote leisure and social interaction.

[3] One of the best examples is a suburban area in London, England, the garden-city of Hampstead — or Hampstead Garden Suburb (1906), its official name — designed by Raymond Unwin, following the Letchworth Garden City, also by Unwin and Parker, much inspired by Ebenezer Howard (1898).

[4] Radburn introduced in the U.S.A. the dead-end streets (or cul-de-sac) which we can also find in Alvalade in urban cells 1, 2 and 5, mainly at the social housing ensembles.

[5] Faria da Costa had also conceived the urban design for Martim Moniz in 1943, even though it was never built.

[6] Campo Grande is a historical green space in Lisbon, dating back to the 14th century, the largest in the city centre still today, that was totally redesigned in 1945 by architect Keil do Amaral following a tornado destruction in 1941.

[7] It was a traditional leisure area for aristocrats until the early 20th century, who used to attend horse races there.

[8] "Avenida Igreja" means literally "Church Avenue" in Portuguese.

[9] This planning decision by Faria da Costa must be recognized as quite remarkable and very open-minded, as the buildings along Avenue Dom Rodrigo da Cunha were designed in 1949, thus the result of what we would call a very sharp "post-occupation evaluation" of the results in urban cells 1 and 2, built from 1947 to 1950.

[10] American expression used to describe homes where the children have grown and left, and only the older parents remain in family dwellings that are now too big, too empty.

[11] Besides the public facilities, Alvalade is richly provided of a great diversity of private facilities of all kinds of services and business areas, probably due to the centrality of the area and its good provision of public transportation, making it easy to get here from other areas of the city.

Bibliografia

Alegre, Alexandra
1999 *Estudo de diagnóstico de consulta e apoio à reabilitação das casas de rendas económicas das células I e II do Bairro de Alvalade*, Master Dissertation, Lisboa, Instituto Superior Técnico da Universidade Técnica de Lisboa.
CML – Câmara Municipal de Lisboa
1948 *A Urbanização do Sítio de Alvalade*, Lisboa, Edições CML.
Campoli, Julie
2012 *Made for Walking: Density and Neighborhood Form,* Lincoln Institute of Land Policy, https://www.lincolninst.edu/pubs/2150_Made-for-Walking (accessed April 2013)
Carvalho, António, Heitor, Teresa V. & Reis Cabrita, António
2012 Ageing cities: shifting from special needs to inclusive design in urban space. In: *EURAU 12: Public Space and Contemporary City*, European Symposium on Research in Architecture and Urban Design, Porto, FAUP.
2013 *Habitação para idosos em Lisboa: de colectiva a assistida. O caso de Alvalade*, PhD thesis, Instituto Superior Técnico da Universidade Técnica de Lisboa.
2017 "Never too old to move: the elderly and the city", in Oosterbeek, Luís, Gudauskas, Renaldas & Caron, Laurent (eds.), *Education, training and communication in cultural management of landscapes. Transdisciplinary Contributions to Cultural Integrated Landscape Management*, Mação, Instituto Terra e Memória, série Arkeos, vol. 42, pp. 68-83.
Costa, João Pedro
2002 *Bairro de Alvalade – um paradigma no urbanismo português,* Lisboa, Livros Horizonte.
Davis, Adrian (edited by)
2002 *A Physically Active Life Through Everyday Transport*, *with a special focus on children and older people and examples and approaches from Europe*, Roma, World Health Organization.
De Certeau, Michel
2020 "*Camminare per la Città*", in Pezzini, Isabella & Finocchi, Riccardo (eds.), *Dallo spazio alla città*. Letture e fondamenti di semiotica urbana", Milano, Mimesis, 103-125.
Deleuze, Gilles & Guattari, Félix
1980 *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit.
Gatti, Ron
(sd.) *Radburn, the Town for the Motor Age,* http://www.radburn.org/geninfo/history.html, (accessed on 3 April 2015).
Giannitrapani, Alice
2017 *Introduzione alla Semiotica dello Spazio*, Roma, Carocci editore.
Gonçalves, Cristina & Carrilho, Maria José
2007 *Envelhecimento crescente mas espacialmente desigual*, "Revista de Estudos Demográficos", 40, 21-37.
Hanson, Julienne
2004 "The inclusive city: delivering a more accessible urban environment through inclusive design" in (Proceedings*) RICS Cobra 2004 International Construction Conference: responding to change*. York.
Hunt, Michael E. & Gunther-Hunt, Gail
1986 *Naturally Occurring Retirement Communities*, "Journal of Housing for the Elderly", 3, 3-22.
Jacobs, Jane
1961 *The Death and Life of Great American Cities*, New York, Vintage Books.
Lotman, Jurij Mihajlovic
2020 "*L'Architettura nel contesto della cultura*", in Pezzini, Isabella & Finocchi, Riccardo (eds.), *Dallo spazio alla città*. Letture e fondamenti di semiotica urbana", Milano, Mimesis, 213-223.
Marrone, Gianfranco & Pezzini, Isabella (edited by)
2006 *Senso e Metropoli, per una semiotica posturbana*, Roma, Meltemi editore.
Moreira, Maria de Fátima C.
2008 *O Envelhecimento da População e o seu Impacto na Habitação – Prospectiva até 2050*. Master dissertation, Lisboa, Instituto Superior de Estatística e Gestão de Informação da Universidade Nova de Lisboa.
Ormond, Barbara A, Black, Kirsten J. & Thomas, Seema
2004 *Supportive Services Programs in Naturally Occurring Retirement Communities*. http://aspe.hhs.gov/daltcp/reports/norcssp.htm (accessed on 1 May 2015).

Pastalan, Leon
1990 *Aging in Place: The Role of Housing and Social Supports*, New York, The Haworth Press.
Perec, Georges
2020 "*Specie di spazi*", in Pezzini, Isabella & Finocchi, Riccardo,
2020 *Dallo spazio alla città*. Letture e fondamenti di semiotica urbana", Milano, Mimesis, 93-102.
Perry, Clarence
1929 *The Neighborhood Unit,* <http://codesproject.asu.edu/node/11>, (accessed on 1 October 2012).
Pezzini, Isabella & Finocchi, Riccardo (edited by)
2020 *Dallo spazio alla città. Letture e fondamenti di semiotica urbana*, Milano, Mimesis Edizioni.
Villaverde Cabral, Manuel, Alcântara da Silva, Pedro, Ferreira de Almeida, Mariana & Cabaço, Susana
2012 *Séniores de Lisboa – Caracterização sociodemográfica, condições de vida e actividades sociais dos séniores de Lisboa,*
http://www.ienvelhecimento.ul.pt/actividades-do-ie/publicacoesdocumentos/relatorios (accessed 22 September 2012).
WHO- World Health Organization
2002 *Active Ageing: a policy framework.*
http://whqlibdoc.who.int/hq/2002/who_nmh_nph_02.8.pdf, (last access:12 October 2012).
WHO- World Health Organization
2007 *Global Age-friendly Cities: A Guide*, Geneva, WHO Press.

Silver Age e arti visive, tra realismo, idealizzazione ed estetizzazione. Uno studio diacronico

di Emma Cesari

Abstract

The concept of mimesis has been inherent in the world of art since antiquity. In all the forms it has taken over the centuries, art can often be seen as simia naturae. However, at times when art is called upon to represent pain, wounds, death, there are many instances in which the aestheticising and idealising tendency prevails over the purely mimetic representation and succeeds in rendering καλός even what is κακός (or at least what is culturally perceived as such). From this perspective, the analysis of artistic representations of old age is particularly interesting. With an approach that takes into account the different expressive spheres of the visual arts, from painting to sculpture, from photography to video art and performance, the article intends to study different representations and self-representations of old age in art, with the aim of identifying exemplary forms between aestheticisation, realism and hyperrealism, also with reference to conceptions of old age in different cultures and periods. In addition, among the keys that can be used to interpret the works, one can consider, for example, the distinction made by Marin between the transparent-transitive and the opaque-reflective nature of the visual message. The tour begins in ancient art with examples of Hellenistic sculpture, continues in modern art with Donatello, Ghirlandaio, Giorgione, Rembrandt, Houdon - to name but a few - and reaches the 19th century with Ingres, Nadar, Klimt and contemporary examples such as Laura Wheeler Waring, Lucien Freud, Giosetta Fioroni, Bill Viola, Sophie Calle, Jago and Vanessa Beecroft.

Keywords: idealizzazione, estetizzazione, realismo mimetico, immagini della vecchiaia, arti visive.

Ogni enunciato visivo – sia esso pittorico, scultoreo, fotografico, di videoarte o di performance – contiene, al suo interno, una duplice natura. Nella famosa distinzione di Louis Marin[1], la prima è la natura trasparente-transitiva, la seconda, quella opaco-riflessiva. Le opere d'arte ci dicono qualcosa, ci offrono una rappresentazione trasparente di qualcosa. Allo stesso tempo, però, ci mostrano di dire qualcosa, e alla dimensione trasparente si aggiunge quella opaca, a quella rappresentativa si unisce quella presentativa.
Nella prospettiva di analizzare una serie di immagini per provare a scoprire in

che modo, nel corso dei secoli, la storia dell'arte ha trattato il tema della vecchiaia, potrebbe essere utile adottare questo dualismo di orientamento, con l'idea di soffermarsi tanto sul lato più trasparente delle immagini, quanto su quello più opaco, riflessivo, delle stesse. Ma non solo. Connaturato al mondo dell'arte fin dall'antichità, il concetto di *mimesis*[2] risulta essere cruciale anche nel momento in cui si è chiamati a trattare il tema della vecchiaia. L'arte è, innanzitutto, mimetica. E quanto più la *mimesis* è elevata, tanto più positivamente viene valutata la perizia dell'artista. In tutte le forme alle quali è giunta attraverso i secoli, l'arte può essere quindi spesso considerata come «simia naturae»[3]. Un aneddoto chiarificatore: tra il 1381 e il 1382, il cronista fiorentino Filippo Villani usa per la prima volta l'espressione *Ars simia naturae* nella sua opera *De origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus* (dedicata alle origini di Firenze e alla gloria dei suoi cittadini più illustri). Il contesto è quello dell'elogio di un pittore, Stefano Fiorentino. Stefano è indicato come 'scimmia della natura' «per la sua tanto grande capacità di imitazione». Il senso è chiaro: l'arte migliore è quella che riesce a realizzare la più verosimigliante rappresentazione della natura, del reale, della realtà oggettiva. In aggiunta, come sottolinea Daniel Arasse nella sua analisi del passo[4], l'elogio di Stefano è inserito all'interno di una trattazione nella quale Villani intende considerare la storia della pittura non solo come progresso evolutivo, ma anche come crescente padronanza dei mezzi d'imitazione.
Tuttavia, nei momenti in cui l'arte è chiamata a rappresentare il dolore, le ferite, la morte, sono molti i casi in cui la tendenza estetizzante e idealizzante prevale sulla pura resa mimetica e riesce a rendere καλός anche ciò che è κακός (o che, almeno, è culturalmente percepito come tale). In questa prospettiva, l'analisi delle rappresentazioni artistiche della vecchiaia risulta particolarmente interessante, soprattutto perché, pur esistendo esempi di idealizzazione ed estetizzazione, sono molti gli artisti che hanno optato per il realismo[5] (che sfocia, in certi casi, nell'iperrealismo). Lo studio non può avere certamente un carattere esaustivo, ma procede per esemplificazioni che riguardano diversi media, dalla pittura alla scultura, dalla fotografia alla videoarte e alla performance.

1. Nella pittura

Scandagliando la produzione pittorica rinascimentale alla ricerca di soggetti raffigurati nell'età della vecchiaia, non ci si deve meravigliare scoprendo che San Girolamo è, senza dubbio, tra i più rappresentati. Colto da penitente, da studioso, in preghiera, nel deserto, al momento del giudizio, è 'il vecchio' per eccellenza della pittura del Rinascimento. Dal *San Girolamo e un devoto* di Piero della Francesca (1450 circa, Fig. 1), al *San Girolamo* di Leonardo (1482 circa, Fig. 2) o di Vasari (1541, Fig. 3), fino al *San Girolamo penitente* di Tiziano (1570-1575, Fig. 4) o a quello, assai famoso, di Caravaggio (1605 circa, Fig. 5), la rappresentazione del santo è molto tipica: veste bianca più o meno coprente, braccia e gambe spesso nude con la pelle segnata dall'età, barba e capelli bianchi, fronte percorsa da rughe, volto scavato dai digiuni. Più composto in Piero, più anatomico in Leonardo, quasi eroico in Vasari, vecchissimo nelle pennellate ruvide e rapide di Tiziano, teatralmente illuminato da Caravaggio che lo oppone, sulla tela, a un teschio, ugualmente illuminato, massima espressione della *vanitas* e della decadenza del corpo nell'età della vecchiaia. Nella pittura del XV e XVI secolo c'è San Girolamo (con la sua vecchiaia combattuta e sofferente di San Girolamo, spesso in conflitto tra

attività intellettuale e abbandono alla penitenza), ci sono i ritratti di anziani nobili e uomini di stato (basti pensare ai numerosi ritratti dei dogi veneziani) e poi, unico nel suo genere, c'è il *Ritratto di vecchio con nipote* di Ghirlandaio (Fig. 6), realizzato nel 1490 circa. La rarità del soggetto merita un approfondimento. In un interno che affaccia su un paesaggio disabitato, vestiti con il colore della nobiltà, un vecchio e un bambino – presumibilmente nonno e nipote – si stringono in un abbraccio guardandosi negli occhi. Il viso del fanciullo, incorniciato da angelici riccioli biondi, contrasta con il volto dell'anziano, rugoso, segnato dal tempo, contornato da capelli grigio-bianchi magnificamente resi. La tenerezza della scena è notevole, la vecchiaia rappresentata con garbato realismo. Il particolare delle escrescenze così evidenti sul naso del vecchio non pregiudica la serenità comunicata dalla composizione.

Uno dei massimi esponenti della pittura veneta di età moderna, Giorgione, ha realizzato, tra il 1506 e il 1508, un dipinto divenuto famosissimo, *La Vecchia* (Fig. 7). Un davanzale, uno sfondo nero e lei: ritratto di una vecchia o, piuttosto, allegoria della vecchiaia? Arasse[6], analizzando questo quadro, parla di un'opera realista, quasi verista. In effetti, il colorista Giorgione è, in questo caso, più che mai votato al "disegno" e al dettaglio. La donna è dipinta di tre quarti, in piena luce, indossa abiti chiari, una cuffietta bianca le trattiene i capelli, radi e bianchi. Un ciuffo sfugge dal copricapo e le ricade sul viso, rugoso, cadente, sofferente. La pelle è raggrinzita, gli occhi lucidi, il collo segnato dal tempo. A sovradeterminare il senso dell'opera, alcuni elementi della composizione – il bianco della camiciola, la bocca aperta che sembra pronunciare parole, la mano destra che lo trattiene e lo espone – conducono ad un cartiglio, «col tempo», si legge. Il *topos* della bellezza femminile che sfiorisce unito a un'indagine del vero quasi leonardesca rende *La Vecchia* di Giorgione un interessante esempio di realismo pittorico, che sfocia nell'iperrealismo, a dir la verità, nonostante l'intenzione quasi certamente allegorica del ritratto.

Nella storia dell'arte moderna nessun artista ha realizzato tanti autoritratti, in dipinti o incisioni, più di quanti ne ha prodotti Rembrandt. Un'ossessiva volontà di registrazione dello scorrere del tempo e degli effetti che quest'ultimo aveva, innanzitutto, sulla sua persona. Gli autoritratti coprono, infatti, un periodo che parte dalla giovinezza e arriva fino alle soglie della morte. Rembrandt guarda sempre verso lo spettatore, di fronte o di tre quarti, in primo piano o comprendendo nell'inquadratura anche il busto. La tavolozza coloristica è quella ormai famosa dei grigi, dei marroni, dei colori scuri, dei verdi sporchi e delle chiazze rosse e bianche che emergono qua e là. Due lavori, ai fini del tema trattato, spiccano sugli altri. Il primo, del 1661, è l'*Autoritratto in veste di San Paolo* (Fig. 8). Dall'oscurità che pervade l'intero quadro emergono alcuni dettagli luminosi, come l'elsa di una spada e un libro in ebraico, in basso a destra. Ma questi elementi quasi scompaiono quando l'attenzione dello spettatore viene catturata dal volto del pittore. Come ha efficacemente osservato Victor Stoichita, «la fronte e la parte superiore del volto così illuminate diventano il centro del quadro»[7]. Spiccano, infatti, il turbante bianco-giallo da cui sfuggono ricci capelli grigi e la fronte, segnata da profonde rughe. Il pittore ha cinquantacinque anni, e non nasconde i segni dell'età che avanza, anzi li sottolinea con luce e colori. Quattro anni dopo, nel 1665 circa, Rembrandt realizza l'*Autoritratto con tavolozza e pennelli* (Fig. 9). La carnagione pallida, i capelli ormai completamente bianchi, le rughe, il doppio mento, l'espressione dura del volto, ma non solo: ci sono anche i suoi strumenti

di lavoro. In questo autoritratto la consapevolezza della vecchiaia che progredisce è unita alla fierezza che lo *status* di artista gli procura. Rembrandt, quattro anni prima della morte, con i pennelli in mano. Davvero forse, in questo caso, la vecchiaia segna il raggiungimento anche di una certa consapevolezza del valore etico del proprio lavoro, che la posa così austera, accompagnata dagli strumenti dell'arte, certamente enfatizza[8].

È Warburg che ha consegnato alla posterità, con il suo *Bilderatlas Mnemosyne*, il metodo del confronto delle immagini, l'esistenza delle *Pathosformeln*, del *Nachleben der Antike*[9]. Con la protezione del nume warburghiano, è possibile avviare un confronto tra il *Ritratto di Monsieur Bertin* (1832, Fig. 10) e il *Ritratto di Giulio II* (1511-1512, Fig. 11). Ingres e Raffello. Più di tre secoli di differenza. Eppure, qualcosa avvicina questi due dipinti. Che Raffaello fosse il più venerato – tra i grandi maestri – da Ingres, è cosa nota. Non c'è dunque da stupirsi che uno sia il modello dell'altro. In questo specifico caso, i due ritratti hanno davvero molto in comune: il punto di vista leggermente rialzato, lo sfondo neutro, la posa da seduti, l'attenzione per il dettaglio, e, ovviamente, la vecchiaia. Giulio II, al momento del ritratto, ha sessantotto anni, Bertin sessantasei. Un papa l'uno, il fondatore del *Journal des Débats* l'altro. Due uomini diversamente potenti e imponenti. Il loro essere vecchi (e il loro essere rappresentati come tali) sembra amplificare queste caratteristiche. Raffaello dipinge la folta barba bianca del papa, le guance cadenti e rugose, i segni che solcano la fronte, la bocca serrata, lo sguardo rivolto verso il basso, calmo e meditabondo. Giulio II, il papa delle guerre e grande mecenate, è qui colto in tutta la sua distinzione e dignità. La vecchiaia lo nobilita, lo fa apparire saggio e riflessivo e le mani, aggrappate ai braccioli della sedia, sono salde quanto il suo temperamento. Il focus sulle mani è ripreso da Ingres per il ritratto di Bertin. Qui scompaiono lo sfondo verde e il colore delle vesti papali. Bertin è immerso nei toni del marrone e indossa un elegante abito nero. Le non più giovani mani aggrappate alle ginocchia, gli occhi fissi sullo spettatore, il sopracciglio sinistro leggermente alzato. Unici punti bianchi, il colletto dell'abito e i capelli. Ingres dipinge un Bertin monumentale, deciso, dettagliatissimo anche nei segni lasciati dal tempo. Monsieur Bertin è il rappresentante di un'epoca, il borghese facoltoso e trionfante, anche se nella vecchiaia, si potrebbe aggiungere.

Meno di un secolo dopo, il panorama artistico cambia completamente con l'avvento delle Secessioni. Nel 1905, Klimt realizza un dipinto per la seconda mostra del Deutscher Kunstlerbund di Berlino. È l'imponente *Le tre età della donna* (Fig. 12). All'interno di una assai tipica decorazione "alla Klimt", quasi inglobate nelle forme ovali e triangolari, stanno tre donne. Nonostante l'attenzione dello spettatore risulti subito attratta dalla bellezza botticelliana della giovane donna al centro, che stringe a sé una piccola bimba addormentata, in questa sede è opportuno riflettere sulla figura di sinistra: un'anziana donna si erge di profilo, braccia lungo i fianchi, capo chino, capelli grigi sciolti le coprono il volto. È l'immagine della vecchiaia. Il realismo dei dettagli è quasi da trattato anatomico. Le mani sono deformate, segnate da grosse vene blu che si prolungano fino alle braccia, la pelle è avvizzita, le articolazioni nodose e sporgenti, la magrezza del corpo evidente. Ma non solo. La donna, che ha il ventre gonfio – segno forse di una fecondità ormai sterile – si copre gli occhi con la mano sinistra: il tempo passa, la bellezza della giovinezza lascia il posto alle caratteristiche tipiche della vecchiaia, e lei non vuole guardare, testimone impotente del suo stesso corpo senile[10]. Il realismo della rappresentazione klimtiana è senz'altro debitore – secondo l'opinione di Frodl[11]

– di una scultura bronzea realizzata da Rodin tra il 1880 e il 1883, *Colei che fu la bell'Elmiera* (Fig. 13). Nella statua si ritrovano – in versione scultorea – tutte le caratteristiche descritte poc'anzi, dal ventre gonfio fino alle ossa sporgenti e al capo chino. In ultimo, occorre ricordare l'esistenza di un davvero assai interessante disegno preparatorio (Fig. 14) realizzato da Klimt per la figura di un'altra donna anziana, quella di *La Medicina*. Il disegno, a matita su foglio bianco, è – ai fini del tema qui trattato – molto più interessante dell'opera finita. L'essenzialità del tratto della matita, l'isolamento della figura della vecchia sulla pagina bianca, la squadratura delle forme del corpo, le linee dure e angolose delle ossa e, di nuovo, il ventre ingrossato: la vecchiaia per nulla idealizzata di Klimt che toglie dal corpo le forme e le rotondità connesse all'universo femminile fin dalle rappresentazioni più antiche del corpo delle donne.
Come si è visto, molte rappresentazioni pittoriche della vecchiaia coincidono con il genere del ritratto. Urge, a questo punto, una riflessione. All'interno di questa categoria e restringendo il campo alla ritrattistica femminile, i ritratti di donne anziane (eccezion fatta per *La Vecchia* di Giorgione, che è comunque da inserirsi all'interno di una considerazione più allegorica che sociologica) sono molto rari. Spesso, ad essere ritratte sono le madri degli artisti[12] oppure, nel caso in cui si tratti di committenze, regine, aristocratiche e ricche donne della borghesia. In questo senso, il dipinto *Anna Washington Derry* di Laura Wheeler Waring (Fig. 15) costituisce una vera e propria eccezione. È il ritratto di una donna, anziana, nera, realizzato da un'altra donna. Entrambe afroamericane, la pittrice quarantottenne, Anna Washington Derry settantasettenne. È il 1925, a Philadelphia sono arrivati gli echi della Negro Renaissance di Harlem e New York e Laura Wheeler è parte dell'élite della comunità nera, insegna disegno e arti applicate all'Institute for Colored Youth e realizza abitualmente ritratti di esponenti dell'alta società nera. Eppure, il suo quadro più famoso è il ritratto di Anna Washington Derry, un'anziana donna conosciuta per caso e qui rappresentata nel più estremo realismo: lo sfondo e l'abito bianchi mettono in risalto la carnagione scura e i capelli neri e crespi, leggermente velati di grigio. Le rughe di espressione sono marcate, gli occhi scavati, il collo scarno, le mani ossute, tutte sottolineature delle caratteristiche lasciate dalla vecchiaia. Ma, a conferma del valore emblematico dell'opera, ecco – come sorta di epigrafe celebrativa – il nome della donna inciso sullo sfondo, insieme all'anno di realizzazione del quadro, per essere consegnato ai posteri, indimenticato.
Assume un valore di testimonianza di una vecchiaia celebre e "permanente" un noto dipinto, *Portrait of Her Majesty The Queen* (2000-2001) di Lucien Freud (Fig. 16). Con l'irriverente crudeltà tipica delle sue pennellate, Freud evidenzia, nella vecchiaia della regina Elisabetta II, la permanenza del potere e, contemporaneamente, accentua i caratteri dell'età quasi in maniera premonitrice della lunghissima vecchiaia della regina. Se la rappresentazione del potere si concentra nella parte superiore del quadro (la corona tempestata di diamanti sostenuta dalle volute dei capelli bianchi), le rughe di espressione e i segni scolpiti dell'età risaltano nella parte inferiore del ritratto. Non c'è forse, in quest'opera, l'esagerazione mimetica unita a una barocca idealizzazione del potere?



Fig. 1 Piero della Francesca, *San Girolamo e un devoto*, cm 49 x 42, olio su tavola, 1450 circa; Venezia, Galleria dell'Accademia.



Fig. 2 Leonardo da Vinci, *San Girolamo*, cm 103 x 74, olio su tavola, 1482 circa; Roma, Musei Vaticani.



Fig. 3 Giorgio Vasari, *San Girolamo*, cm 169 x 123, olio su tavola, 1541; Firenze, Galleria Palatina.

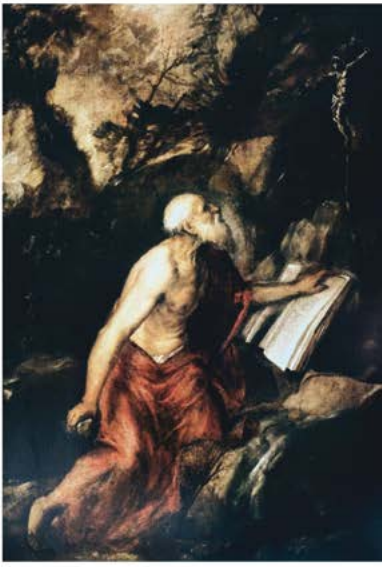


Fig. 4 Tiziano Vecellio, *San Girolamo penitente*, cm 137,5 x 97, olio su tela, 1570-1575; Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.

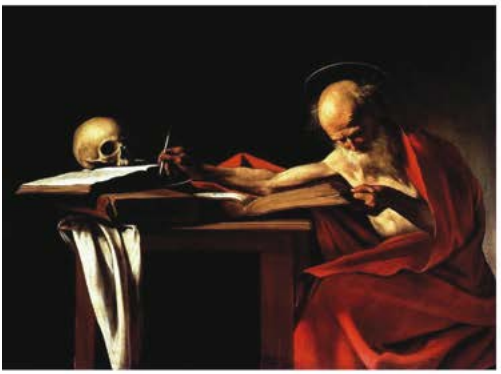


Fig. 5 Caravaggio, *San Girolamo penitente*, cm 112 x 157, olio su tela, 1605 circa; Roma, Galleria Borghese.



Fig. 6 Domenico Ghirlandaio, *Ritratto di vecchio con nipote*, cm 62 x 46, tempera su tavola, 1490 circa; Parigi, Musée du Louvre.



Fig. 7 Giorgione, *La Vecchia*, cm 68 x 59, olio su tela, 1506-1508; Venezia, Gallerie dell'Accademia.



Fig. 8 Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Autoritratto in veste di San Paolo*, cm 91 x 77, olio su tela, 1661; Amsterdam, Rijksmuseum.



Fig. 9 Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Autoritratto con tavolozza e pennelli*, cm 114 x 95, olio su tela, 1665 circa; Londra, Kenwood House.

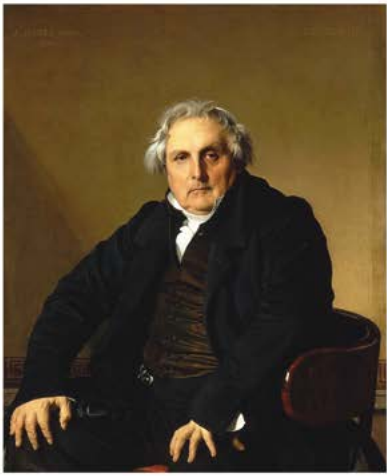


Fig. 10 . Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Ritratto di Monsieur Bertin*, cm 116,2 x 94,9, olio su tela, 1832; Parigi, Musée du Louvre.



Fig. 11 Raffaello Sanzio, *Ritratto di Giulio II*, cm 108,7 x 80, olio su tavola, 1511-1512; Londra, National Gallery.



Fig. 12 Gustav Klimt, *Le tre età della donna*, cm 180 x 180, olio su tela, 1905; Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.



Fig. 13 Auguste Rodin,
Colei che fu la bell'Elmiera,
cm 51 x 30,5 x 26,5, gesso, 1880-1883;
Parigi, Musée Rodin.

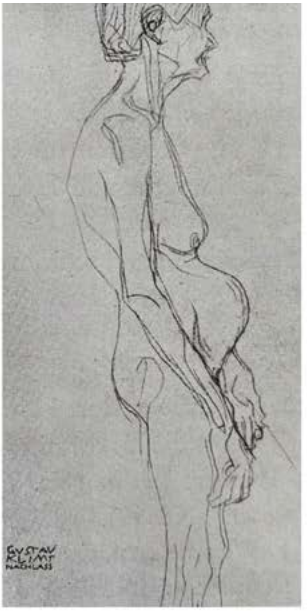


Fig. 14 Gustav Klimt, *Studio per la vecchia* (per La Medicina), cm 44 x 31,4,
matita su foglio bianco, 1905; Roma,
Galleria Nazionale d'Arte Moderna.



Fig. 15 Laura Wheeler Waring,
Anna Washington Derry, cm 50,8 x 40,5,
olio su tela, 1927; Washington Dc,
Smithsonian American Art Museum.



Fig. 16 Lucien Freud,
Portrait of Her Majesty The Queen,
cm 23,5 x 15,2, olio su tela, 2000-2001;
Londra, Royal Collection St. James's
Palace.

2. Nella scultura

Rappresentare la vecchiaia nella pietra, una sfida senz'altro, mancando i colori. Eppure, fin dall'antichità, si sono succeduti esempi di artisti che ce l'hanno fatta, e con risultati piuttosto strabilianti.
I greci, il popolo della bellezza e la cui arte, secondo J. J. Winckelmann, era la migliore che il mondo avesse mai visto, si sono impegnati, per primi, in rappresentazioni di questo tipo. Sono molti i concetti chiave connessi indissolubilmente alla cultura greca antica. Uno di questi, la καλοκαγαθία, crasi di καλός καὶ ἀγαθός, incarnava l'idea della perfezione umana. A quella stessa perfezione tendeva l'arte e, in particolare, la scultura. La statuaria greca antica offre una serie di rappresentazioni dell'uomo praticamente perfette, nelle quali il difetto, connaturato alla natura umana, era sistematicamente cancellato. La statua diventa – presso i greci – immagine dell'idea di perfezione umana, rappresentazione iconica della καλοκαγαθία e, dunque, anche modello di bellezza ideale. Il massimo dell'astrazione, delle tendenze estetizzanti, dell'armonia utopica e assoluta di tutte le parti che compongono un corpo. Davanti all'Apollo del Belvedere, Winckelmann prorompe in una serie di elogi estatici, tra i quali risalta in modo particolare il passaggio in cui, riferendosi all'Apollo, l'autore scrive che «in esso non c'è nulla di mortale[13], nulla che sia soggetto ai bisogni umani»[14]. Eppure, si può ricordare che al Museo Archeologico di Atene si trova una stele del 340-330 a.C. circa, la cosiddetta *Stele dell'Ilisso* (Fig. 17), proveniente dalla necropoli situata lungo l'omonimo fiume. Due sono le figure principali: quella di destra, un giovane uomo, è il defunto; quella a sinistra, un uomo anziano, è il padre, che guarda triste e concentrato in direzione del figlio. La rappresentazione della vecchiaia, in questo caso, gioca sul contrasto, reale e per nulla idealizzato. Il giovane è nudo, muscoloso, in posizione frontale. L'anziano padre, di profilo, è avvolto in un pesante mantello, si sorregge ad un bastone, la lunga barba gli incornicia il volto. È una stele funeraria, il vivo e il morto sono ormai separati, i loro sguardi non si incontrano più, il confronto è dolorosissimo. È del III secolo a.C., invece, l'originale della copia romana della famosa statua della *Vecchia ubriaca* (Fig. 18), opera forse del tebano Mirone. Un'anziana donna è seduta e regge tra le mani una coppa e un otre. Il suo stato risulta doppiamente alterato, dal vino e dalla vecchiaia: il volto è segnato dalle rughe, molto evidenti intorno agli occhi e alla bocca, il collo e il petto sono scarni e magri, le clavicole in evidenza, la testa piegata all'indietro. Nel mondo dell'arte ideale e idealizzante, colpisce il naturalismo, anzi il realismo, di questa statua. Il Bello e Buono, si potrebbe dire, vengono sostituiti dal Vero.
Parte della stessa tendenza, sono assai numerosi, nell'arte ellenistica, le teste, le statue, i busti di filosofi rappresentati come vecchi saggi. Si può rintracciare, qui, una compresenza di aspetti idealizzati (la vecchiaia è una condizione nobile e nobilitante) e di elementi realistici: l'onnipresente barba, la fronte rugosa e corrugata, gli occhi pensierosi. Tutti questi elementi si ritrovano, per esempio, nella *Testa del filosofo di Anticitera* (Fig. 19), del 240-220 a.C. circa, realizzata in bronzo, materiale che non fa altro che aumentare la già notevole potenza espressiva di questo reperto. Cominciavano a destare sempre più interesse la veridicità dei ritratti e l'analisi psicologica, oltre che uno studio quanto più particolareggiato possibile dei tratti fisionomici. Il *Ritratto di Socrate,* il *Ritratto di Platone* e il *Ritratto di Aristotele* Fig. 20, 21, 22), tutte copie romane di originali del IV secolo a.C., sono validi testimoni di queste ricerche. È del 45 a.C. circa, invece, il *Ritratto di ignoto*

di Osimo (Fig. 23), una testa marmorea romana, ottimo esempio del naturalismo che si raggiunse nell'ambito del ritratto scultoreo nelle ultime fasi della Repubblica. L'ignoto, visibilmente marchiato dalla vecchiaia, ha il volto completamente solcato dalle rughe. Le guance sono cadenti, gli occhi infossati, le labbra tese e serrate, la fronte aggrottata. Eppure, c'è nobiltà, fierezza, contegno.
Dalla scultura classica al primissimo Rinascimento, dai primi tentativi di realismo fisionomico, al crudo iperrealismo dello scultore per antonomasia del primo Rinascimento, Donatello, il quale non nella pietra, ma nel legno, realizzò nell'ultima fase della sua carriera la *Maddalena* (1453-1455, Fig. 24). La grandezza naturale, i capelli lunghissimi, il corpo rinsecchito per la vecchiaia e i digiuni, il petto scarno e ossuto, il volto scavato e gli occhi infossati, la magrezza estrema, lo sguardo affaticato e stanco: il realismo è assoluto. La Maddalena (tipicamente rappresentata in giovane età) è qui ormai vecchia e stremata, e la realizzazione di questo soggetto, proprio in quegli anni e con queste modalità, risulta ancora più interessante se si pensa all'età che aveva Donatello al momento della lavorazione: opera sulla vecchiaia, nella vecchiaia dell'artista.
La seconda metà del Settecento vede la fortuna della scultura neoclassica. In Francia, ad esempio, un soggetto privilegiato diventa l'allora già molto famoso Voltaire. Sono almeno due gli scultori che, a distanza di pochi anni l'uno dall'altro, decidono di affidare le fattezze del filosofo alla pietra: Jean-Baptiste Pigalle e Jean-Antoine Houdon. Tra il 1770 e il 1776, Pigalle realizza una famosa statua: Voltaire, settantaseienne, nudo e vecchio (Fig. 25). Non esistevano, allora, precedenti per una scultura del genere. Solo nella statuaria antica, come si è visto, il corpo degli anziani veniva scolpito senza panneggi e vesti che lo coprissero. Nella statua di Pigalle le gambe del filosofo sono magre e fragili, il petto scarno e ossuto, il viso rugoso. La fragilità del corpo segnato dalla vecchiaia è evidente, eppure, forse per lo sguardo di Voltaire – rivolto verso l'alto e immerso nelle riflessioni – si percepiscono potenza e forza, quelle dello spirito del filosofo. Più vicino ai gusti dei contemporanei (Honour ricorda lo sdegno di alcuni artisti, come Reynolds, davanti al Voltaire di Pigalle[15]) si dimostrò Houdon quando, nel 1778, poche settimane prima della morte di Voltaire, ne modellò nel gesso un ritratto dal vivo (Fig. 26). Voltaire è seduto, le mani salde sui braccioli, il corpo magro e stanco avvolto in una toga/vestaglia, il volto dotato di una straordinaria verosimiglianza. Il Voltaire di Houdon piacque immediatamente. Forse perché Houdon aveva scelto di coprire i segni più crudi della vecchiaia, o forse perché alla verosimiglianza si accompagnava una certa idealizzazione, *in articulo mortis.*
Con un discreto sforzo temporale da compiere, si arriva ora al 2002 e a *Giosetta con Giosetta a nove anni* (Fig. 27), scultura in resina sintetica di una delle protagoniste indiscusse dell'arte italiana degli ultimi settant'anni circa, Giosetta Fioroni. Fioroni ha spesso riflettuto sul tema della propria vecchiaia (lo dimostrano esposizioni come *Senex. Ritratto di artista* e *L'altra Ego*[16]), ma in questo caso l'analisi è profonda, attenta, emozionalmente complessa. Una roccia grezza e primordiale. Su questo spazio neutro e inesistente due figure, due donne, la Giosetta del presente e la Giosetta del passato. Giosetta del 2002 e Giosetta a nove anni, come suggerisce l'anno impresso nella cartella di scuola (1941). Poi un gesto, si danno la mano. La bimba con le trecce ai capelli accompagna la signora ormai anziana. Ma nessuna delle due cammina, nessuna impressione di movimento muove le loro gambe, sono – nei fatti – statiche. Eppure quella mano è significativa: la vecchiaia si costruisce sulla gioventù, si appoggia ad essa, forse perché in essa con-

serva ricordi, memorie, primordiali atti che hanno poi definito una crescita e lo sviluppo di una personalità adulta. C'è eterna connessione. È il tempo.
Un corpo anziano, scultoreo e a grandezza naturale, è di grande impatto. Il coinvolgimento dello spettatore è, se possibile, ancora maggiore, nel momento in cui la scultura stravolge un *topos*, un *topos* più che millenario, radicato nell'iconografia e nella letteratura artistica, come quello della bellezza, indiscutibilmente connessa alla figura di Venere. Venere è bellezza, la bellezza è Venere. Sconvolge, dunque, trovarsi davanti alla *Venere* (2018, Fig. 28) di Jago, uno scultore che nonostante la giovane età ha già collezionato diversi successi[17]. Bianca, completamente nuda, la *Venere* di Jago è quello che la statuaria classica non ha mai osato mostrare. È il dopo. O, meglio, è l'impossibile: Venere è una dea, è immortale. Jago le dona un tempo finito. E, con un procedimento molto simile a ciò che Donatello aveva fatto per la Maddalena, la fa invecchiare. Lei perde i capelli, è completamente calva. Le carni hanno ceduto, le rughe si sono impossessate della pelle divina, le vene sporgono, lo sguardo sembra chiedere pietà. È spogliata di tutto ciò che rende topica la sua rappresentazione. Rimane soltanto una cosa: la posa. Venere si copre il pube con la mano sinistra, il braccio destro è allungato a coprire i seni. Eccola, la riconoscibilissima '*Venus pudica*'[18]. Forse ha perso la floridezza delle carni, ma si erge ancora, fiera, in una delle posture più classiche della storia della scultura.



Fig. 17 *Stele dell'Ilisso*, h. cm 168, marmo, 340-330 a.C.; provenienza: necropoli lungo l'Ilisso; ubicazione: Atene, Atene, Museo Archeologico Nazionale.



Fig. 18 Mirone di Tebe (?), *Vecchia ubriaca*, h. cm 92, marmo, 200 a.C.; Monaco di Baviera, Gliptoteca.

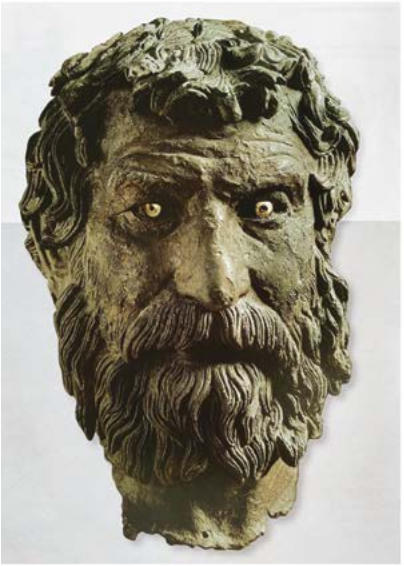


Fig. 19 *Testa del filosofo di Anticitera*, h. cm 29, bronzo, 240-220 a.C.; Atene, Museo Archeologico Nazionale.

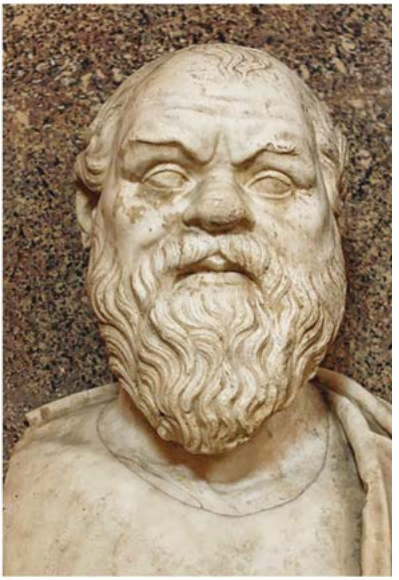


Fig. 20 *Ritratto di Socrate*, copia romana di un originale del IV secolo a.C.; Roma, Palazzi Vaticani, Museo Pio Clementino.

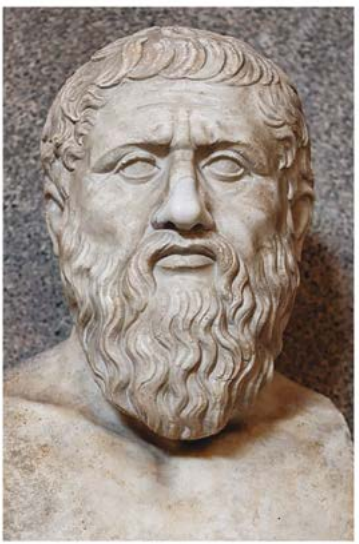


Fig. 21 *Ritratto di Platone*, copia romana di un originale del IV secolo a.C.; Roma, Palazzi Vaticani, Museo Pio Clementino.



Fig. 22 *Ritratto di Aristotele*, copia romana di un originale del IV secolo a.C.; Napoli, Museo Archeologico Nazionale.

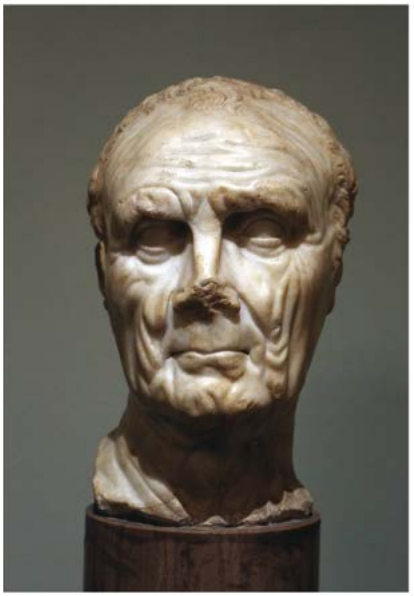


Fig. 23 *Ritratto di ignoto*, h. cm 31, marmo, 45 a.C.; Osimo, Palazzo Campana.



Fig. 24 Donatello, *Maddalena*, cm 188, legno, 1453-1455; Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.



Fig. 25 Jean-Baptiste Pigalle, *Voltaire*, cm 150 x 89 x 77, marmo, 1770-1776; Parigi, Musée du Louvre.



Fig. 26 Jean-Antoine Houdon, *Voltaire seduto*, cm 35,6 x 14,6 x 20, gesso, 1778-1780; Montpellier, Musée Fabre.



Fig. 27 Giosetta Fioroni,
Giosetta con Giosetta a nove anni,
resina sintetica, 2002.



Fig. 28 Jago, *Venere*, cm 70 x 70 x 193, marmo Lasa/Covelano linea vena oro, 2018.

3. Nella fotografia, nel video, nella performance

Dal 1839, nella storia delle tecniche di rappresentazione del reale, qualcosa è cambiato per sempre. Daguerre annunciò la scoperta di un procedimento per lo sviluppo delle immagini, la dagherrotipia per l'appunto e, mentre il mondo della tecnica accettava entusiasticamente questa novità, il mondo dell'arte – e in particolare quello della pittura – cominciava a interrogarsi, spaventato, sul valore estetico della fotografia. In breve tempo, si susseguirono l'esposizione universale del 1855 (dove il pubblico poté visitare una mostra speciale dedicata alla nuova tecnica), le contestazioni di Baudelaire – che esclude la fotografia dal mondo dell'arte e, allarmato dalle capacità mimetiche del nuovo *medium*, vede questo nuovo strumento come prodotto della massificazione – e le fotografie di Nadar. Baudelaire, Nadar e, inevitabilmente, il tema della *mimesis*. La fotografia, come tale, non trascura nulla, cattura ogni cosa, ogni dettaglio è impresso per sempre sulla pellicola. Un eterno *hic et nunc*. Sembra che il reale venga così, per la prima volta nella storia della rappresentazione, riportato identico a come appare, senza idealizzazioni, modifiche, abbellimenti, licenze artistiche. La *mimesis* del reale, dunque[19]. È piuttosto interessante notare come uno dei più grandi fotografi della seconda metà dell'Ottocento, Nadar, abbia realizzato numerosissimi ritratti di pittori, artisti, letterati, oltre che dello stesso Baudelaire (catturato dal suo obiettivo cinque volte, nel corso degli anni, Fig. 29) e come, inevitabilmente, la maggior parte di queste fotografie, essendo di personaggi noti, siano ritratti della vecchiaia. Honoré Daumier nel 1855 (Fig. 30), i capelli ormai grigi e le rughe intorno

agli occhi. Victor Hugo nel 1884 (Fig. 31), mentre si sorregge il capo ricoperto da barba e capelli bianchi. Sempre Victor Hugo, l'anno seguente, catturato sul letto di morte, di profilo, immerso nel bianco dei cuscini e della veste da letto (Fig. 32). Ernest Meissonier nel 1889, il volto solcato dalle rughe e la lunga barba bianca ondulata che spicca sulla vesta nera (Fig. 33). Claude Monet nel 1899, gli occhi incorniciati dalle rughe, i capelli corti, la barba bianca (Fig. 34). E poi gli autoritratti, numerosi, che seguono lo scorrere del tempo e i segni della vecchiaia che si accumulano sul volto di Félix Tournachon (Fig. 35). Forse è il bianco e nero, forse è la statura dei personaggi ritratti, forse sono i primi piani e gli sguardi in camera, ma nelle fotografie di Nadar i dettagli della vecchiaia appaiono veri come non mai, e i segni lasciati dal tempo sembrano svolgere la funzione di agenti nobilitanti, pur nell'assoluto realismo e nella più totale *mimesis* della rappresentazione. Dopo la fotografia, il video; con il video, la videoarte; tra i videoartisti, Bill Viola. Viola crea spazi, visioni, riflessioni sul tempo, sull'esistenza. Nel 1992 realizza *Nantes Triptych,* una videoinstallazione della durata di circa trenta minuti che contiene, nei fatti, una riflessione sulla vita, dall'età neonatale a quella della vecchiaia (Fig. 36). Tre grandi pannelli, uno di fianco all'altro, contengono tre diverse immagini: a sinistra il video rallentato di un parto. Al centro un uomo adulto fluttua lentamente nell'acqua. A destra, una vecchia signora – la madre dell'artista – è ripresa negli ultimi attimi di vita. Così come salta agli occhi nell'installazione il debito nei confronti delle pale d'altare rinascimentali (quasi sempre tripartite), è altrettanto evidente, e quasi stridente in realtà, il contrasto tra il neonato e l'anziana morente. L'inizio e la fine della vita. L'intera esistenza davanti agli occhi di chi assiste. Eppure, a ben guardare, c'è qualcosa di simile, qualcosa che accomuna il neonato e l'anziana. Una certa rugosità della pelle, così primordiale e tipica dei bambini appena venuti alla luce e una propensione alle smorfie, di dolore, di spossatezza, di sforzo, di vita. L'uomo al centro, invece, è sospeso tra la vita e la morte, tra la giovinezza e la vecchiaia, certamente proveniente dalla prima condizione, inesorabilmente proiettato verso la seconda[20]. Nel 2013 Viola crea *Man Searching For Immortality/Woman Searching For Eternity*, un video-dittico proiettato su due lastre di granito nero (Fig. 37, 38). Di nuovo lo slow motion, di nuovo il tipico sfondo nero, dal quale, questa volta, emergono due figure, un uomo (a sinistra) e una donna (a destra). Sono entrambi anziani e completamente nudi. Come novelli Adamo ed Eva – è impossibile non pensare ai tanti dittici rinascimentali con queste due figure, da Van Eyck fino a Cranach e Dürer – le figure di Viola si posizionano frontali e con una torcia ciascuno dei due comincia ad illuminare e scrutare minuziosamente ogni parte del proprio corpo. Forse non sono più spaventati dalla loro nudità come gli Adamo ed Eva della Genesi, al contrario sembrano quasi incuriositi dai segni che la vecchiaia ha ormai lasciato sui loro corpi. Di nuovo, il tempo e lo spazio. O, meglio, i segni che il tempo lascia su un particolare tipo di spazio, quello del corpo.

Tra fotografia, video, installazioni, libri d'artista, si situa invece la produzione artistica di Bill Viola. Sebbene questa artista francese non si sia specificamente soffermata sul tema della vecchiaia, una conoscenza approfondita dei suoi lavori permette una considerazione: una delle poche opere video realizzate dall'artista, *Voir la mer* (2012), contiene un'immagine della vecchiaia assai peculiare. Nel video, Calle conduce una serie di persone sulle rive del Mar Nero. Nessuno di loro ha mai visto il mare. L'artista chiede di contemplare le acque per qualche istante, poi di girarsi verso l'obiettivo, e mostrarle il viso, lo sguardo, solo dopo aver visto

il mare per la prima volta. Una delle persone coinvolte è un anziano (Fig. 39, 40). Carnagione scura, barba bianco-grigia, volto segnato dal tempo. In un primo momento lo vediamo di spalle, intento a guardare il mare, all'improvviso si volta, gli occhi non trattengono le lacrime. L'uomo le asciuga con un fazzoletto bianco. La commozione della scoperta, pur nell'età senile; lo sguardo anziano, ancora in grado di essere sorpreso; la prospettiva velatamente platonica della vecchiaia come età preziosa, durante la quale si può essere colpiti dalla meraviglia ed è persino possibile conoscere qualcosa di nuovo. Come spesso accade per questa artista, è impossibile definire se *Voir la mer* di Sophie Calle sia più interessato alla verità esistenziale o ad una conturbante costruzione estetica. Forse è entrambe le cose.

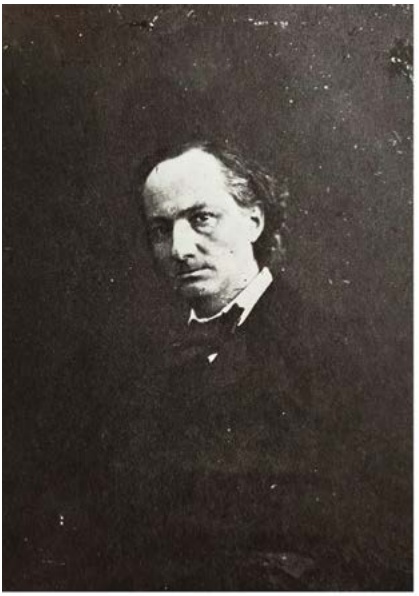


Fig. 29 Nadar, *Charles Baudelaire*, fotografia, b/n, 1860.

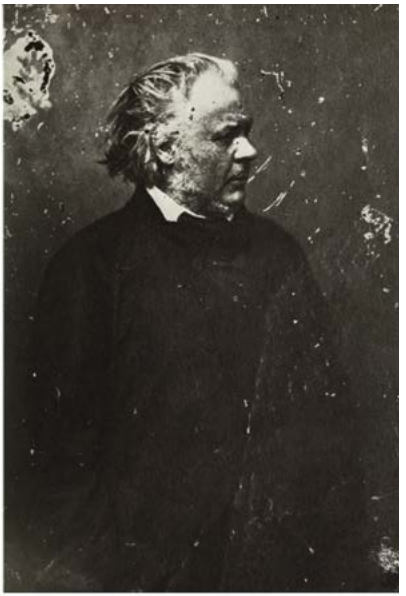


Fig. 30 Nadar, *Honoré Daumier*, fotografia, b/n, 1855.

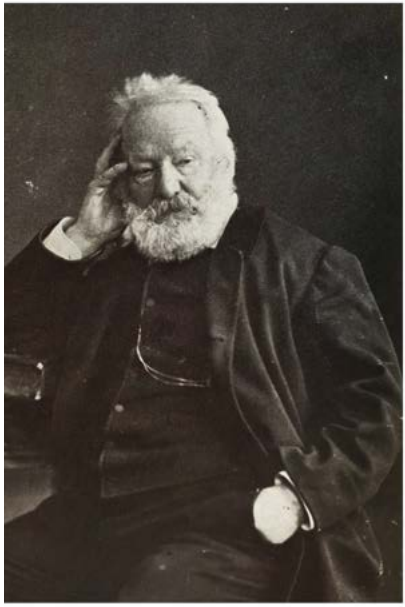


Fig. 31 Nadar, *Victor Hugo*, fotografia, b/n, 1884.



Fig. 32 Nadar, *Victor Hugo*, fotografia, b/n, 1885.

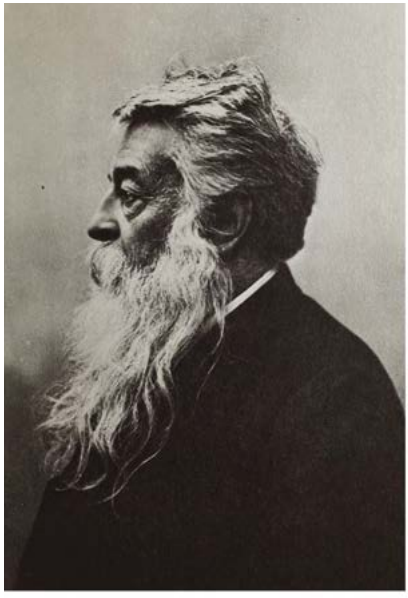


Fig. 33 Nadar, *Ernest Meissonier*, fotografia, b/n, 1889.

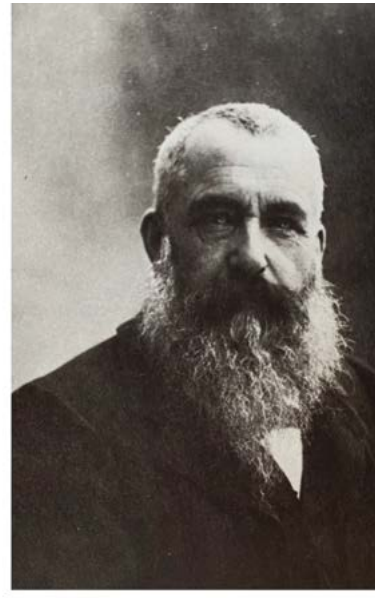


Fig. 34 Nadar, *Claude Monet*, fotografia, b/n, 1899.



Fig. 35 Nadar, *Félix Nadar*, fotografia, b/n, 1865-1870



Fig. 36 Bill Viola, *Nantes Triptych*, installazione video e audio, trittico, colore, 30 min., 1992.



Fig. 37 Bill Viola, *Man Searching For Immortality/Woman Searching For Eternity*, dittico video ad alta definizione proiettato su lastre di granito nero, colore, 18 min., 54 sec., 2013.



Fig. 38 Bill Viola, *Man Searching For Immortality/Woman Searching For Eternity*, dittico video ad alta definizione proiettato su lastre di granito nero, colore, 18 min., 54 sec., 2013.



Fig. 39 Sophie Calle, *Voir la mer*, installazione video e audio, colore, 2012.



Fig. 40 Sophie Calle, *Voir la mer*, installazione video e audio, colore, 2012.



Fig. 41 Vanessa Beecroft, *VB94*, performance, Palermo, 8 dicembre 2022, Galleria Regionale della Sicilia in Palazzo Abatellis.



Fig. 42 Vanessa Beecroft, *VB94,* performance, Palermo, 8 dicembre 2022, Galleria Regionale della Sicilia in Palazzo Abatellis

C'è realismo, ma anche un evidente approccio estetizzante.
Soggetto di pitture e sculture, fotografie e produzioni video, il 'corpo anziano' è stato utilizzato, complice sicuramente il suo potenziale espressivo, anche nell'ambito della performance. Tra i tanti casi, quello di Vanessa Beecroft è, senza dubbio, molto interessante. Nei suoi *tableaux vivants,* il corpo, spesso nudo, e sempre e solo femminile, occupa il fulcro dell'azione performativa, composta di sguardi, movimenti, coreografie, luci, colori, musica. VB94, sua recentissima performance, è unica nel suo genere (Fig. 41, 42). Palermo, 8 dicembre 2022, Galleria regionale della Sicilia in Palazzo Abatellis. Un'unica stanza, un pavimento di pietra rossastra, muri bianchi e soffitti alti, caratteristici dell'ex convento trasformato in museo da Carlo Scarpa[21]. Davanti agli occhi del pubblico, lo spazio è scandito da una serie di sculture: ci sono capitelli di colonne posti su pilastri e numerose riproduzioni – realizzate dalla stessa Beecroft – del famoso busto marmoreo di Laurana raffigurante Eleonora d'Aragona (e custodito proprio a Palazzo Abatellis). In dialogo con questi assillanti volti della moglie di Ercole I d'Este, alcune donne, vestite con ampie tuniche bianche più o meno trasparenti, sono in piedi o stanno sedute sul pavimento. Alcune di loro sono visibilmente giovani. Altre, più anziane, sfoggiano chiome bianche e lucenti. È un dialogo temporale, tra le donne di quell'8 dicembre, le monache che per secoli hanno abitato le stanze del palazzo, le riproduzioni scultoree dell'Eleonora di Laurana. Il bianco regna sovrano. Eppure i corpi sono diversi, per età, colori di pelle e capelli, caratteristiche somatiche. Le performer sono diciassette. Tra di loro, due anziane e una neonata, allattata dalla madre. Sincronia e diacronia si raccolgono – una non casuale sera di dicembre – in una stanza di Palazzo Abatellis, creando una conversazione tutta femminile dove il corpo della donna, etereo, immobile, giovane o anziano che sia, diventa scultura vivente e si offre allo sguardo degli spettatori. Estetizzazione assoluta.

4. Conclusioni

Forse per un'innata predisposizione o forse per retaggio culturale, l'uomo tende a rifiutare la fatica di vivere, il progredire dell'età, l'idea della morte. Nel contesto della Silver Age, questa tendenza si traduce, si potrebbe quindi desumere, nel rifiuto della vecchiaia e nella conseguente idealizzazione della stessa. Si tende, quindi, a concepire l'anzianità come momento di equilibrio, di raggiungimento della saggezza e della pace interiore. Ragionando in questi termini (di forte derivazione platonica, tra l'altro), si potrebbe pensare di ritrovare, nell'arte, questa stessa propensione. La presente analisi diacronica sembra mostrare, però, attraverso lo studio comparato di opere provenienti da diversi ambiti e diverse epoche dell'arte, che le tendenze idealizzanti sono presenti – rispetto a quelle che trattano realisticamente la vecchiaia – ma non prevalenti. Anzi, l'idealizzazione, e quindi l'estetizzazione (che all'idealizzazione è legata), si realizzano laddove è evidente l'intento di una dimostrazione, etica, morale, ideologica che sia. In molti altri casi, gli artisti optano per una resa di naturalistico mimetismo e di straordinario realismo, quasi a volersi confrontare con l'invecchiamento e la morte. Le opere di Giorgione, con la crudezza allegorica de *La Vecchia*, di Rembrandt, con la drammatica progressione degli autoritratti, di Ingres, con l'esibizione del borghese Bertin, di Klimt, con l'eccesso deformante delle sue figure femminili, per citare solo alcune di quelle analizzate, ne sono una significativa dimostrazione. È con la scultura, invece, che l'idealizzazione comincia a farsi strada: gli scultori el-

lenistici che, nonostante la ricerca fisionomica, creano il 'tipo filosofo', Houdon che estetizza il vecchio Voltaire, Giosetta Fioroni che carica la sua opera di senso e valori. Fuori dal coro, tra gli scultori citati, Jago, che stravolge, mostrandone l'invecchiamento, ciò che per secoli l'arte ha sempre idealizzato: la bellezza di Venere. Così, in altre forme espressive, se già le fotografie di Nadar contengono un *je-ne-sais-quoi* di estetico, con Bill Viola la riflessione sull'esistenza, il portato ideologico delle opere e il loro senso estetico raggiungono l'apice. E se Sophie Calle si pone al centro, tra realismo ed estetizzazione, Vanessa Beecroft crea *tableaux vivants* che sono tutta ricerca estetica.

A conclusione di questo breve studio, occorre considerare che, nel contesto delle arti visive, fin dall'arte antica, gli artisti non nascondono i segni, profondi, che il tempo della vecchiaia lascia sullo spazio del corpo, ma sovente valorizzano e idealizzano questi segni favorendone una percezione allo stesso tempo etica ed estetica. In alcuni casi, tuttavia, interpretando appieno quella funzione che Marin definisce opaco-riflessiva e presentativa, l'arte dimostra di aggiungere, alla pura rappresentazione della vecchiaia, una riflessione e un'analisi meditata, attenta e profonda. Nell'età contemporanea, il problema della vecchiaia si pone in termini più ardui, dal punto di vista sociale (nuove funzioni e disfunzionalità della vecchiaia), assistenziale-sanitario, politico, antropologico, esistenziale. Tuttavia, gli esempi citati degli artisti di oggi sembrano indicare che le arti visive continuano ad esercitare la loro forza di indagine nella lettura, particolarmente complessa, delle ambiguità e delle ambivalenze proprie della condizione stessa della vecchiaia.

Note

[1] Marin 1989 e Marin 1994.

[2] Dal greco μίμησις -εως, questo sostantivo femminile significa riproduzione, rappresentazione, ma anche imitazione, ritratto, immagine e, in ultimo, imitazione artistica.

[3] Ovvero scimmia della natura, nel senso di imitatrice della natura stessa.

[4] Arasse 1996.

[5] Nonostante il Realismo, come movimento artistico sia presente nell'arte occidentale dal 1840 fino al 1870-80 circa (Nochlin 1971), in questa sede ci si appropria del termine in riferimento alle manifestazioni artistiche – precedenti a quelle date – che abbiano mostrato una certa tendenza al vero, alla verosimiglianza, all'oggettività, imparzialità ed istantaneità della visione, alla meticolosa osservazione della realtà empirica, alla presa diretta – quasi da *reportage* – del reale.

[6] Arasse 2008, p. 89.

[7] Stoichita 2019, p. 94.

[8] La breve analisi delle ultime opere conferma che Rembrandt appartiene a quel gruppo di artisti (tra di loro Matisse e Shakespeare, ad esempio) che, nella parte finale della loro vita, hanno risolto contraddizioni e conflitti. A loro, Edward Said (*On Late Style*, 2006), contrappone coloro che, in tarda età, militano contro il proprio tempo, ostinatamente anacronisti e per nulla arrendevoli.

[9] A questo riguardo, all'interno di un discorso su immagini e cultura visuale, dispositivi e media, genealogie artistiche e apparati di riproduzione dell'arte, Pinotti e Somaini (2016) svolgono un'interessante analisi del lavoro warburghiano.

[10] Nel suo *De senectute* (2018), Francesca Rigotti sottolinea il destino particolare con il quale le donne subiscono i segni dell'invecchiamento nella comune percezione, e cita l'infecondità della vecchiaia come elemento determinante in quello che Susan Sontag definisce "The Double Standard of Aging" riservato alle donne.

[11] Frodl 1990, p. 91.

[12] Esemplari, a questo proposito, i ritratti realizzati da Toulouse-Lautrec di sua madre, la ormai non più giovane contessa Adèle de Toulouse-Lautrec. La donna, dipinta svariate volte dal 1881 al 1887, è colta di fronte o di profilo, con lo sguardo abbassato, il doppio mento e i capelli raccolti leggermente velati di grigio (Néret 1991, pp. 20, 21, 29, 39).

[13] Queste parole risultano ancora più intriganti se si fa riferimento ad uno degli ideali tipici della cultu-

ra greca antica: la morte in giovane età come ideale della vita eroica. L'eroe greco, nel fiore degli anni e della bellezza, ambisce a morire in battaglia per preservare il *pànta kalà.* Sfuggendo alla vecchiaia (e a ciò che è percepito come *aischròn*, brutto), l'eroe greco muore giovane e riesce a preservarsi, per sempre, *kalòs* (Vernant 1985).

[14] Honour 1968, p. 39.

[15] Honour 1968, p. 84.

[16] Si veda, a questo proposito, Mazzucco 2022, p. 230.

[17] Jago, pseudonimo di Jacopo Cardillo, è un giovane artista italiano nato nel 1987. Vicino alle tradizionali tecniche scultoree, lavora – nella maggior parte dei casi – con il marmo bianco, realizzando opere assai dettagliate, espressive, attualissime. Nel 2011, a soli ventiquattro anni, ha partecipato alle 54° Biennale di Venezia, esponendo una delle sue opere più famose, l'*Habemus Hominem* (lavoro che ben si inserisce anche in questa trattazione: è il busto marmoreo di Papa Benedetto XVI, rappresentato nudo, spogliato di tutti i paramenti liturgici, vecchio, con le rughe e le vene in evidenza sulla pelle).

[18] Presentano la tipica posa della 'Venere pudica', ad esempio, l'*Afrodite Cnidia*, la *Venere Medici*, la *Venere Capitolina*, per citare alcune della più celebri.

[19] Su *mimesis,* riproducibilità e fotografia (intesa come tecnica di riproduzione del reale, nella prospettiva di Walter Benjamin) si veda Pinotti 2018, pp. 51-54 e pp. 143-146.

[20] Sul tema del dolore, in un'indagine tra psicoanalisi e arte, ha riflettuto Goriano Rugi che, nel suo *Trasformazioni del dolore* (2015), dedica un capitolo a Bill Viola. Secondo Rugi, quelle di Viola sono esperienze sensoriali globali che avvolgono, e dalle quali, una volta circondati, non è possibile uscire. Si è chiamati a riflettere sulla condizione umana, su tutte le emozioni che le competono e, quindi, anche sul dolore della vecchiaia, che Viola accetta, rappresenta e trasforma in senso estetico.

[21] Carlo Scarpa restaurò il Palazzo e curò allestimento e arredamento della Galleria, nuovamente aperta al pubblico, a lavori ultimati, il 23 giugno 1954.

Bibliografia

Arasse, Daniel
1996, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion
(tr. it. *Il dettaglio. La pittura vista da vicino*, Milano, il Saggiatore S.p.A, 2007).
Arasse, Daniel
2008, *L'Homme en jeu: Les génies de la Renaissance*, Paris, Hazan
(tr. it. *L'uomo in gioco. I geni del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 2020).
Auerbach, Eric
1956, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi.
Belting, Hans
2001, *Das unsichtbare Meisterwerke*, München, Verlag C. H. Beck oHG.
Benjamin, Walter
1986, *Parigi, capitale del XIX secolo. I «passages» di Parigi,* Torino, Einaudi
(a cura di Rolf Tiedemann. Eidizone italiana a cura di Giorgio Agamben)
Bory, Jean-François, *et al.*
1979, *Nadar,* 1. *Photographies*, Paris, Arthur Hubschmid.
Calle, Sophie
2023, *Noire dans Blanche*, Paris, Gallimard.
Charbonneaux, Jean, Martin, Roland & Villard François (eds.)
1970, *Grèce hellénistique*, Paris, Librairie Gallimard.
Chéroux, Clément
2022, *Sophie Calle*, Arles, Actes Sud.
Corrain, Lucia
2016, *Il velo dell'arte. Una rete di immagini tra passato e contemporaneità,* Firenze,
La Casa Usher.
Feaver, William (ed.)
2005, *Lucien Freud*, catalogo della mostra Venezia, Museo Correr, 11.06.2005 – 30.10.2005,
Milano, Electa.
Frodl, Gerbert
1990, *Klimt*, Société Nouvelle des Editions du Chene
(tr. it. *Klimt*, Milano, Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Etas, 1990).
Hall, James
2014, *The Self-Portrait: A Cultural History*, London, Thames & Hudson Ltd
(tr. it. *L'autoritratto. Una storia culturale*, Torino, Einaudi, 2014).
Honour, Hugh
1968, *Neo-classicism*, London, Penguin (tr. it. *Neoclassicismo*, Torino, Piccola Biblioteca
Einaudi, 2010).
Marin, Louis
1994, *De la Répresentation,* Gallimard, Paris
(tr. it. *Della rappresentazione*, Milano, Mimesis Edizioni, 2014).
1989, *Opacité de la peinture*, Paris, La Maison Usher
(tr. it. *Opacità della pittura*, Firenze, La Casa Usher, 2012).

Mazzucco, Melania
2022, *Self-Portrait. Il museo del mondo delle donne*, Torino, Einaudi.
Néret, Gilles
1991, *Toulouse-Lautrec,* Paris, Éditions Nathan.
Nochlin, Linda
1971, *Realism*, London, Penguin (tr. it. *Il realismo nella pittura europea del XIX secolo*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2003).
Perov, Kira
2008, *Bill Viola. Visioni interiori*, catalogo della mostra Roma, Palazzo delle Esposizioni, 21.10.2008 – 6.01.2009, Firenze, Giunti Arte Mostre Musei.
Perov, Kira & Catricalà, Valentino (eds.)
2023, *Bill Viola*,catalogo della mostra Milano, Palazzo Reale, 24.02.2023 – 25.06.2023, Milano, Skira.
Pinotti, Andrea (ed.)
2018, *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, Torino, Einaudi.
Pinotti, Andrea & Somaini, Antonio
2016, *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Torino, Einaudi.
Rigotti, Francesca
2018, *De senectute*, Torino, Einaudi.
Rosenblum, Robert & Janson, Horst Woldemar
1984, *19th Century Art*, New York, Harry N., Abrams Inc.
(tr. it. *L'arte dell'Ottocento*, Roma, F.lli Palombi, 1986).
Rugi, Goriano
2015, *Trasformazioni del dolore. Tra psicoanalisi e arte: Freud, Bion, Grotstein, Munch, Bacon, Viola*, Milano, Franco Angeli.
Said, Edward
2006, *On Late Style*, The Estate of Edward W. Said
(tr. it. *Sullo stile tardo*, Milano, Il Saggiatore, 2009).
Starcky, Emmanuel
1986, *Rembrandt*, Paris, Haza (tr. it. *Rembrandt*, Forlì, Orsa Maggiore S.P.A, 1990).
Stoichita, Victor
2019, *L'immagine dell'Altro. Neri, giudei, musulmani e gitani nella pittura occidentale dell'Età moderna,* Firenze, La Casa Usher.
Vernant, Jean-Pierre
1985, *La mort dans les yeux*, Paris, Hachette.

Vortex in [∞] punti
di Mario De Angelis

«Resta la battigia, e su di essa il tramonto, e tuttavia lì accanto vi è l'inesauribile ricchezza dell'abisso. A rimanere non è il nulla. È il vuoto, con la sua potenza di risucchio»
Ernst Jünger*, Al muro del tempo, 1959*

«Niente discendenza, solo percorsi insignificanti, il futuro come una feritoia dietro cui cade la notte. Sentimmo il bisogno di abbracciarci. Le mormorai all'orecchio che nonostante tutto avevamo avuto il merito di esistere»
Règis Jeuffret, *Microfictions*, 2018

Abstract

The present contribution aims to provide an in-depth analysis of Vortex, film written and directed by Gaspar Noé in 2021 and starring Françoise Lebrun, Dario Argento and Alex Lutz. More specifically, through a comparison with existing studies on Noé's filmography and with critical instances situated at the crossroads between image theory (Nancy, Colli, Faucon, Stoichita) and neuroaesthetics (Gallese-Guerra, Ercolino-Fusillo), the essay will focus first of all on the specific strategies through which Noé seeks in Vortex an (anti)empathic involvement of the spectator and on the mechanisms of inter- and meta-textual doubling via the repeated use of the split-screen tecnique. In this first section also writings by Amery, Scheler and Rentsch's will be considered, showing Noé's perspective on Alzheimer as an update and radicalisation of the existentialist conception of old age. After that, two frames with protagonists dead and in close-up (min. 1:55:46 and 2:15:00) will be the occasion for some reflections on the expressive potential of the face foreground. Subsequently, after an analysis of the two frames showing a portrait of the protagonists (min. 1:55:46 and 2:15:00) and a brief excursus on the theme of psychic alteration (pharmacological or drug-induced), the scenographic compartment will be examined. From this point of view special regard will be paid to the construction of the settings – almost always small rooms overflowing with objects in which the characters wander around like animals in a cage –, and to the socio-cultural connections that such a conception of space establishes with the biographical background of the characters. Finally, a new reading hypothesis will be probed which sees the film as an allegorical elegy on the end of cinematographic creation.

Keywords: vortex, split-screen, enter the void, love, embodiment

1. Life is a party that soon will be forgotten[1] *(μετά-noia I)*

È opinione comune che *Vortex* (2021) di Gaspar Noé abbia rappresentato per il regista franco-argentino una radicale inversione di tendenza. Per rendersene conto basta rivolgersi alle recensioni e agli articoli di giornale pubblicati a ridosso della prima del film al Festival di Cannes del 2022, di cui riporto qui di seguito alcuni brevi stralci: «The provocateur has shocked Cannes with a change of pace»

(Brooks 2021); «Dès l'ouverture de Vortex de Gaspar Noé quelque chose nous dit que l'expérience sera unique. Que ce sixième long-métrage ne sera pas une nouvelle histoire hallucinée […] mais un récit plus intime» (Fabre 2022); «Dopo i successi degli esordi e gli ampiamente dibattuti azzardi costituiti da *Love* (2015), *Climax* (2018) e *Lux æterna* (2019), il regista e autore si dedica tra il 2020 e il 2021 alla realizzazione di un prodotto atipico […] rispetto al contesto del suo corpus filmografico» (Noto 2022).

Guardando alla trama, in effetti, si rimane sorpresi: il film racconta l'epilogo biografico di una coppia di anziani senza nome. Lui – interpretato da Dario Argento – è un critico cinematografico di origini italiane impegnato nella scrittura del suo ultimo libro; Lei – interpretata da Françoise Lebrun – una psichiatra in pensione che inizia a mostrare i primi segni di un una malattia neurologica degenerativa (ha tutta l'aria di essere Alzheimer, anche se nessuno dei protagonisti la nomina mai apertamente). Talvolta, barricati nel loro appartamento, da cui escono raramente e solo per necessità, i due ricevono la visita del figlio, un uomo fragile, "ex" tossicodipendente, separato e con un figlio a carico che non ha la forza né i mezzi per mantenere, e che per questo motivo è affiancato da un'assistente sociale. Quanto allo svolgimento, gli unici avvenimenti degni di nota coincidono con le morti dei due protagonisti, intorno ai due terzi del film, a cui segue il loro funerale congiunto. È innegabile che quanto appena delineato appare già in aperto contrasto rispetto a quanto accade in *Irréversible* (2002), *Enter The Void* (2013), *Love* (2015) o *Climax* (2018), tutti caratterizzati da un alto livello di dinamismo e da intrecci eminentemente vitalistici e propulsivi. Detto questo però, è lecito chiederci: siamo davvero sicuri che tale cambiamento di oggetto porti con sé un un "profondo mutamento di pensiero" (μετάνοια), e dunque di stile, rispetto alla filmografia precedente?

Sono pochi, a ben vedere, gli autori che come il franco-argentino siano stati in grado di rimanere fedeli per più di trent'anni ad uno specifico *modus operandi* (se non proprio ad un vero e proprio programma estetico), il quale nella sua formulazione più generale potrebbe essere descritto in questi termini: cercare di intrappolare visceralmente lo spettatore nel flusso iconico facendo leva di volta in volta su un' area più o meno circoscritta dello spettro estatico (violenza, sessualità, psichedelia, alterazione farmacologica, danza ecc.), e trasformando di fatto l'occhio umano in un organo multisensoriale indiretto. Incastrati sulla soglia sfumata che divide (o unisce) attrazione e repulsione, giudizio morale e trasgressione, in ognuno dei film di Noé ci ritroviamo costretti a sopportare – godendone – la vista di scene o situazioni estreme ed eccessive (una delle espressioni utilizzate per descrivere la pratica di Noé è proprio "Cinema dell'eccesso"). Ciò che è interessante notare, a questo riguardo, è che si tratta di una sintesi peculiare delle due "vie" in cui la critica ha riconosciuto negli ultimi anni la posta in gioco del rapporto tra immagine in movimento ed empatia: se da una parte infatti Noé è apparso ossessivamente interessato ad ogni possibile sfruttamento della cosiddetta simulazione incarnata, ovvero di quei meccanismi di modellizzazione inconscia delle relazioni intenzionali che ci permettono, attraverso l'attivazione di «specifiche aree neuronali legate alla memoria procedurale», di simulare internamente «azioni, emozioni e sensazioni corporee» (Freedberg, Gallese 2007, 334), dall'altra i suoi personaggi appaiono come una condensazione quasi letterale di quella che in un libro recente Stefano Ercolino e Massimo Fusillo hanno definito "empatia negativa", intesa come:

> un'empatizzazione catartica di personaggi, figure, performance, oggetti, composizioni musicali, edifici e spazi connotati in maniera negativa e seduttiva in modo disturbante, o che evocano una violenza primaria destabilizzante, capaci di innescare una profonda angoscia empatica nel fruitore dell'opera d'arte, di chiedergli insistentemente di intraprendere una riflessione morale, e di spingerlo ad assumere una posizione etica (non sempre determinabile a priori, perché largamente dipendente dalle diverse e soggettive reazioni dei fruitori) (Ercolino, Fusillo 2022: 14).

Ed è proprio muovendosi implicitamente all'interno di tale cornice operativa che alcuni commentatori hanno potuto riconoscere in *Enter The Void*[2] [Fig. 1] il raggiungimento di «nuovi livelli di mimesi percettiva», grazie alla sua capacità «esplicitare» la nostra «esperienza cognitiva e corporale» attraverso la rappresentazione di una prospettiva fenomenica in prima persona, da un lato, e di svariate forme di modelli «fenomenici devianti» dall'altro (Lindblom 2014, traduzione a cura di chi scrive), in *Love*[3] [Fig. 2] un film fatto di «sperma, sangue e lacrime[4]», dove il *vouyerismo* icarnato dello spettatore – si pensi solo alla scena dell'eiaculazione subìta[5] – si somma ad un'immedesimazione emotiva forzata con un narcisista patologico (Hjelm 2020: 34), ed in *Climax*[6] [Fig. 3] un «horror sensoriale» in cui «gli elementi espressivi si estroflettono, si espongono» in una «danza che diventa rituale orgiastico» all'insegna della «flagranza corporea che mira (e di fatto culmina) allo smembramento» (Renda 2019). Quanto a quello che ad oggi rimane il film più riuscito e perturbante di Noé, *Irréversible*[7] [Fig. 4] se c'è un dato su cui tanto i detrattori quanto i sostenitori avrebbero concordato, usciti dalla prima-choc del film a Cannes nel 2002, si tratta senz'altro della consapevolezza di aver assistito non tanto e non solo alla ricostruzione *à rebours* di una storia di vendetta (il soggetto, l'intreccio), né propriamente ad un oltrepassamento cruciale della soglia del "rappresentabile" (la messa in scena rigorosamente non pornografica della violenza), quanto piuttosto ad un tentativo provocatorio di sondare i limiti dell'immedesimazione empatica nell'arte cinematografica. Ciò che turbava, ancora turba e sempre turberà lo spettatore di fronte alla celebre sequenza dello stupro è la tendenza fisiologica ad immedesimarsi non tanto e non solo nella vittima, ma soprattutto – e suo malgrado – nell'aggressore.



Figura 1. Gaspar Noé, *Enter The Void*, 2013 (fotogramma)



Figura 2. Gaspar Noé, *Love,* 2015 (fotogramma).



Figura 3. Gaspar Noé, *Climax*, 2018 (fotogramma).



Figura 4. Gaspar Noé, *Irréversible*, 2002 (fotogramma).

Tenendo a mente tutto questo, rivolgiamoci adesso a *Vortex*: per la maggior parte del tempo i due protagonisti non fanno altro che aggirarsi per la casa come animali in gabbia. Non c'è comunicazione, né reale svolgimento. Anche le scene in cui compare il Figlio, che dovrebbero quantomeno introdurre una qualche forma di conflitto, si rivelano in realtà solo come i tasselli di una lentissima, dimessa eutanasia. Quanto alla regia, stupiscono l'irriducibile staticità delle inquadrature e la fiacchezza estenuante dei movimenti di camera, quando presenti (le soggettive – vero e proprio marchio di fabbrica di Noé – sono del tutto assenti). Nel complesso, come ha scritto Jules Morgan su *The Lancet Neurology*, analizzando brevemente il film da un punto di psichiatrico e neurologico, «l'esperienza è sfiancante. A volte, il ritmo lento è inesorabilmente noioso» (Morgan 2022, 969).

Ora, per capire se e come tali scelte, ritmi e tonalità espressive si relazionano a quello che abbiamo definito "metodo Noé", è necessario chiedersi in che rapporto stanno lo stile e il tema trattato. A tal proposito è necessario innanzitutto rilevare che il primo termine non deriva direttamente dal secondo, come alcuni hanno suggerito, quanto piuttosto dalla concezione specifica dell'invecchiamento che soggiace all'intera narrazione.

«Nella gioventù» – scriveva Max Scheler nelle lezioni del 1923-24 pubblicate postume – «l'uomo vive prevalentemente nello spazio (e nel presente); con l'invecchiamento invece l'uomo vive prevalentemente nel tempo. Il suo corpo diventa storico» (Scheler 1987: 39; Pinna 2011: 47). Ricollegandosi ai maggiori discorsi di matrice esistenzialista sulla vecchiaia, e saldandoli per contrasto alle nuove retoriche della terza età rifunzionalizzata, Noé sembra aver voluto portare in scena innanzitutto questo processo di despazializzazione ed il conseguente «farsi tempo» stesso dell'umano. «In lui (o lei) – scriveva Jean Amery in un altro saggio – sussiste sempre, e forse non solo a causa dello svanire delle forze fisiche e delle crescenti sofferenze che il corpo gli procura, la sensazione di portare in sé il tempo e di non aver bisogno di realizzare il passato nel ricordo. Sussiste un passato-di-tempo anche senza ricordo, come pura sensazione» (Amery 1968: 43; tr. it. 45). Come considerare la lunga sequenza sequenza iniziale in cui la Madre riprende conoscenza al risveglio, mappando con sguardo disorientato la camera buia, o quella di poco seguente in cui la donna si aggira piena di catatonico stupore di fronte agli oggetti che si affastellano sugli scaffali in un bazar in cui è entrata senza sapere perché, se non come un ritorno alla "pura sensazione", ad un "passato-di-tempo" che sopravvive anche senza ricordo?

Già di fronte a queste prime immagini d'altronde risulta chiaro che la malattia che

affligge la donna è trattata in prospettiva come un'intensificazione radicale del processo di invecchiamento in generale, e dunque del (non) senso recondito che esso porta con sé: dal momento che la vecchiaia rappresenta la radicalizzazione della situazione fondamentale (*Grundsituation*) dell'essere umano (Rentsch 1994: 294), una *mise en abîme*, per così dire, degli elementi costitutivi dell'esistenza, l'Alzheimer rappresenta allora un *mise en abîme* di secondo grado di questo stesso rapporto, una sorta di concrezione o luogo di massimo addensamento – e dunque di paradossale trasparenza – in cui tali principi si fanno auto-evidenti; per dirla con Jean-Luc Nancy, in *Vortex* l'Alzheimer ricopre il ruolo di quell' «assoluta lacerazione» – o meglio di una sua simulazione degenerante – in cui «lo spirito ritrova sé stesso» (1995 : 27). Con il suo sguardo assente, i movimenti meccanici e le reazioni emotive fuori luogo e fuori tempo (si pensi alla scena in cui la donna scoppia a piangere senza motivo, o quando rimane impassibile di fronte al figlio disperato o al marito morente [Fig. 5]), la Madre sembra in effetti regredita a quello stato di «monade attraversata da un tremore» che è in origine l'anima umana (Nancy 1995 : 38, 47). Come nota Pinna nel capitolo "Il futuro interrotto" del suo libro *Senilità. Immagini della vecchiaia nella cultura occidentale* (Pinna 2011 : 47), nelle sue lezioni del 1923-24 Max Scheler individuava quattro processi insiti nel processo d'invecchiamento: 1. La «distanza esperita tra l'Io e gli oggetti del mondo, che tendono a perdere il loro interesse vitale», ovvero una estraneazione (*Entfremdung*) rispetto alla datità oggettuale. 2. l'introversione, ovvero il passaggio dalla condizione di *homme ouvert* a *homme clos*, correlato al bisogno di risparmio delle forze. 3. Il distanziamento del soggetto rispetto al proprio corpo, ovvero l'esperienza dell'alterità tra io e corporeità, che conduce paradossalmente ad un incremento dell'attenzione verso il proprio stato fisico. 4. Il distanziamento autistico dagli altri, la progressiva riduzione delle capacità empatiche e di immedesimazione nel prossimo. Oltre ad illustrare perfettamente il clima di asfittico ma routinario straniamento che si respira durante l'intera durata del film, questa *summa* ci aiuta anche a precisare il rapporto che noi spettatori siamo portati ad instaurare con i personaggi e con le vicende rappresentate. Mi riferisco ad esempio a quelle scene in cui il raddoppiamento e la giustapposizione dell'immagine creano sottili effetti di distorsione e deformazione del corpo dei personaggi, tematizzando metaforicamente il «distanziamento» progressivo e reciproco dei due soggetti dal corpo proprio e dell'altro, e portando di riflesso noi spettatori ad un incremento di consapevolezza verso il nostro stato fisico (emblematiche ad esempio, a questo riguardo, sono le braccia mostruosamente allungate del Padre mentre si protende verso la moglie in lacrime, seduta dall'altra parte del tavolo – min. 0:58:07 [Fig. 6]).



Figura 5. Gaspar Noé, *Vortex*, 2021 (fotogramma).



Figura 6. Gaspar Noé, *Vortex*, 2021 (fotogramma).

Ma soprattutto, per le difficoltà ricettive che porta con sé e per la sua irriducibile anti-trasparenza, la tecnica stessa dello split-screen, utilizzata per quasi tutta la durata del film (cfr. paragrafi 2 e 3), si rivela come un potente catalizzatore metaforico del dispositivo (anti)narrativo generale: il «distanziamento autistico» che sperimentiamo e la nostra ridotta «capacità empatica» verso ciò che vediamo finiscono per renderci paradossalmente coscienti del nostro stesso guardare. Ne deriva un genere peculiare (ma non inedito) di empatia negativa: non si tratta più, come accadeva nei film precedenti, di attrazione per il male o per l'estremo, né di un meccanismo compensativo che ci spinge a trovare dentro di noi la tenerezza e la comunicazione sentimentale che manca tra i personaggi; piuttosto, in *Vortex* Noé recupera e fa propria quell'estetica dell' «esasperazione» (Neher 2013; Quaranta 2020) finalizzata alla «consapevolezza ontologica» (Sitney 2002: 352) propria di molti film a vocazione sperimentale di primo o secondo novecento, facendone però un involucro tropizzante dell'oggetto rappresentato: il film ci "fa" ciò che la vecchiaia e la malattia stanno facendo ai protagonisti. Non "con" ma "di" essi siamo chiamati a invecchiare, ammalarci e morire. *Mutatis mutandis*, è un'operazione molto simile a quella fatta da Houellebecq con il suo ultimo libro, *Anéantir*: ritmo e sintassi come calco del tema, lo stile come riverbero di ciò che (non) succede. Laddove però la scrittura del francese ci provoca un effetto di asfissia ovattata, ipnotica e quasi farmacologica, in *Vortex* – e varcata la soglia del visibile – la noia si risolve in aperto *affronto.* In un testo su *Vampyr* di Dreyer, film apertamente citato da Noé in *Vortex* (ci torneremo nel prossimo paragrafo), Serge Daney scriveva: «la questione di questa scenografia non è più: cosa c'è da vedere dietro? Ma piuttosto: posso sostenere con lo sguardo ciò che vedo in ogni caso e che si svolge su un solo piano? (Daney 1993: 174). «Quel che vedo, ad ogni modo – chiosa Gilles Deleuze commentando il passo – è la formula dell›intollerabile» (Deleuze 1989: 197). Di fronte al silenzio protratto e all'assenza totale di sviluppo narrativo, sembra davvero che con questo film Noé abbia cercato di rinnovare la formula dell'intollerabile adattandola all'epoca dell'"8.25 span attention": abituati a *vedere* tutto – nudo e violenza *in primis* –, la sola cosa che ancora ci "tocca", e dunque ci infastidisce, e dunque ci eccita, è la noia.

2. La vie est un rêve dans un rêve (μετά-noia II)

È significativo che l'unica soggettiva del film coincida con una citazione, ovvero con un re-inquadramento e una messa a distanza riflessiva di una sequenza tratta da una pellicola che più di ogni altra risulta rappresentativa della "storia" di Noé, delle sue influenze e della sua identità di regista.
Parlo del momento in cui, intorno alla mezz'ora, posizionati alle spalle del Padre seduto di fronte al suo vecchio televisore, assistiamo con lui alla celebre "sequenza del sogno" di *Vampyr* (1932), primo film sonoro del regista danese Carl Theodor Dreyer [Fig. 7- 9].
Essa ci mostra un sogno premonitore in *perspective vécue* del protagonista: dopo aver assistito alla chiusura dall'interno della propria bara, Alain Grey viene trasportato per la città, la quale – mostruosamente scorciata assieme ai volti dei carcerieri che si avvicendano nel "quadro nel quadro" costituito dall'apertura vetrata della cassa mortuaria – ci viene mostrata attraverso i suoi stessi occhi. Con ogni probabilità, la scelta di questa sequenza non è casuale. Essa instaura infatti una serie di connessioni immediate ed evidenti con la filmografia precedente di Noé:

si pensi solo in *Enter The Void* all'anima scorporata di Oscar che fluttua in aria, alle deformazioni radicali che la città subisce attraverso i suoi occhi di morto-vivente e più in generale alle soggettive estreme che punteggiano la sua filmografia. Proprio a questo proposito è interessante notare che il nostro sguardo, nella scena di *Vortex* che stiamo analizzando, non viene mai a coincidere con il punto di vista del padre.



Figura 7 Gaspar Noé, *Vortex*, 2021. La sequenza del "sogno" (Dreyer, Vampyr 1932) proiettata sullo schermo del vecchio televisore (immagine complessiva)



Figura 8 Gaspar Noé, *Vortex*, 2021. La sequenza del "sogno" (Dreyer, Vampyr, 1932) proiettata sullo schermo del vecchio televisore (riquadro di destra).



Figura 9 Gaspar Noé, *Vortex*, 2021. La sequenza del "sogno" (Dreyer, Vampyr 1932) proiettata sullo schermo del vecchio televisore (riquadro di destra)

La sua sagoma di spalle infatti, pur guidandoci verso il televisore, funziona anche e soprattutto da *filtro* tra noi e l'immagine. In questo senso, la costruzione di questa inquadratura instaura più di un legame con le ricerche sullo «sguardo condizionato» condotte da Victor I. Stoichita in *Effetto Scherlock*, libro in cui lo studioso si è preposto di seguire la «tensione crescente che caratterizza il progredire dello sguardo moderno» dalle strutture ottiche della pittura realista di fine Ottocento al cinema degli anni Sessanta (Stoichita 2016). Anche in questa scena

infatti – come in *Intérieur* di Gustave Caillebotte e nella scena dell'omicidio di *Rear Window* di Hitchcock – la posta in gioco coincide non tanto con la confluenza degli sguardi (quello del personaggio, quello dell'autore e quello di noi spettatori), quanto piuttosto nello *scarto* sottile che li separa: frapponendo il corpo del Padre tra noi e lo schermo inquadrato, Noé sembra voler sottolineare la leggera ma cruciale discrasìa che passa fra il nostro punto di vista – abbiamo infatti sempre sotto gli occhi anche la madre, nell'altro schermo – e quello del personaggio. Ma soprattutto, proprio come quei quadri in cui Caillebotte e Manet cercavano di «minare dall'interno» (Stoichita 2016) la tradizione figurativa occidentale fondata su una concezione del quadro come "finestra aperta sulla realtà", anche questa inquadratura ha il sapore di una meditazione in negativo sul paradigma in cui si inscrive e sulla storia da cui proviene. Dobbiamo visualizzare, per rendercene conto, la situazione di ripresa: il regista e operatore Noé[8] si posiziona con la telecamera di fronte al vecchio televisore, la cui visione è al contempo guidata e ostacolata dalla figura imponente del Padre visto di spalle. Sullo schermo passa una sequenza che contiene in forma germinale tutte le caratteristiche salienti di quello che sarà lo "stile-Noé", quella che più di ogni altra, dobbiamo credere, lo ha influenzato. Inquadrata e messa a distanza, la scena è però come incastrata in una gabbia di cornici (lo schermo cinematografico già sdoppiato ed il televisore in una delle due sezioni, precisamente quella di destra) che la disattiva, facendone un oggetto di studio, o meglio di *riflessione*. Attraverso gli occhi del Padre, vero e proprio intercessore (De Gaetano 2017) dell'autore, Noé sta fissando – come la donna di *Intérieur* nel quadro di Caillebotte – il suo passato come immagine riflessa. La sequenza di (e su) Dreyer si configura dunque una *mise en abyme* di terzo grado: un quadro nel quadro nel quadro attraverso cui Noé ci esorta subliminalmente ad una crudele (equi)distanza: tanto dalle nostre aspettative nei suoi confronti (lo stile o il metodo-Noé) quanto dalla sorte di ognuno dei protagonisti. Tale carattere espressamente riflessivo e meta-narrativo, del resto, viene allo scoperto non appena includiamo nell'analisi altri tre elementi:

a. Innanzitutto, i discorsi frequenti del Padre sulla sala di proiezione come *cave à rever* e sulla labilità dei confini tra sogno e realtà («la vie c'est un rêve dans un rêve…» afferma l'uomo beffardo e pensieroso all'inizio del film, citando Edgar Allan Poe). Essendo egli un critico cinematografico impegnato nella stesura del suo testamento spirituale, un libro che ha come tema proprio il binomio cinema-sogno, il Padre assume di sé, oltre al compito di ripercorrere in forma ermetica il percorso artistico di Noé *tout court* – l'abbiamo appena visto –, anche e soprattutto quello di riattivare operativamente uno dei temi centrali della sua ricerca fin dagli esordi, ovvero la porosità dimensionale tra regimi percettivi ed esistenziali differenti (il triangolo semantico cinema-sogno/allucinazione-realtà).
b. In quest'ordine d'indagine acquistano allora un peso inedito alcuni dettagli di sceneggiatura e/o scenografia che a prima vista possono apparire "congeniti" o insignificanti. Si pensi ad esempio alle locandine di vecchi film che tappezzano le mura dell'appartamento – si riconoscono, tra le altre, quella di *Metropolis* di Fritz Lang e *Vivre sa vie* di Jean-Luc Godard. Ora, se da una parte tali riferimenti espliciti risultano naturali elementi di "contesto" a ornare la casa di un critico cinematografico, dall'altra non è possibile ignorare il nesso quasi automatico che essi instaurano da una parte con lo stesso film che stiamo guardando (cfr. paragrafo 7), e dall'altra con altri casi di scoperto citazionismo (dal

semplice omaggio al *re-enactment* vero e proprio) che punteggiano la filmografia del regista (un caso su tutti: i libri impilati e le videocassette che si affastellano tutt'intorno allo schermo del vecchio televisore nelle interviste iniziali di *Climax* [Fig. 10], attraverso cui Noé dichiara fin dall'inizio le influenze e le suggestioni da cui il film è derivato – spicca, tra tutte, la copertina viola di *Suspiria* (1977) di Dario Argento). Tutti questi "indizi" trovano poi conferma, se mai ve ne fosse bisogno, in un dettaglio quasi impercettibile che fa la sua comparsa circa ai due terzi del film: nell'unica occasione di contatto sociale rappresentata, quando troviamo il Padre impegnato nel comitato di redazione di una rivista, l'argomento di discussione è un numero intitolato "La mémoire du cinema".

c. Infine, e soprattutto direi, a sancire il carattere riflessivo e meta-narrativo del film (e della sequenza analizzata in questo paragrafo) è il binomio [età scenico-anagrafica / iconicità extra-diegetica] che connota gli attori-personaggi protagonisti, le cui date di nascita reali appiano alla fine del film accanto alle loro foto da giovani [Fig. 11]: cosa succede, sembra essersi chiesto Noé, se rinchiudo in uno spazio claustrofobico due icone ormai decrepite dell'immaginario cinematografico collettivo e le costringo a pensare ossessivamente alla propria fine, a simularla e a metterla in scena? L'intero film non è altro, in un certo senso, che una possibile risposta a questa domanda (visto in quest'ottica, *Vortex* perde tutta la «sobriété», tutto l' «étonnante pudeur» che alcuni commentatori gli hanno voluto riconoscere).



Figura 10 Gaspar Noé, *Climax*, 2018 (fotogramma)



Figura 11 Gaspar Noé, *Vortex,* 2021 (fotogramma)

Più che una meditazione sulla morte dunque, *Vortex* si configura come una *performance* filmata sulla storia del cinema (quella "personale" del regista e quella universale del *medium*) e sulla sua condizione attuale di macchina malata divisa tra un "troppo di memoria" improcessabile (l'individuo – spettatore e creatore – che soccombe sotto il peso gravoso del "già-stato") e il desiderio di auto-annientamento che precede ogni metamorfosi compiuta (quella già in atto da decenni, spesso apertamente criticata da Noé in apparizioni pubbliche e interviste[9], da una concezione del cinema come «invenzione di ciò che esiste » a «spettacolo visivo programmato» (Daney 2015 : 27), da macchina formatrice di una coscienza dell'occhio a patina algoritmica che doppia il reale giustificandolo e/o evadendolo in toto.
Quanto appena visto ci permette di tornare sulle conclusioni del paragrafo precedente, sfumandole leggermente: se è vero infatti che nei suoi principi costituitivi il metodo Noé – triviale e geniale, violento e innocente –, risulta inalterato, è vero altrettanto che tale metodo o dispositivo di creazione in *Vortex* appare citato e ribaltato: come visto allo specchio. Ed è proprio in questo doppio movimento dialettico di attacco frontale alla logica dell'intrattenimento attraverso il suo contrario e di presa di distanza analitica dalla propria immagine – la *perspective vécue* come sineddoche di un'ipervisibilità pornografica che ha esaurito ogni potenziale sovversivo –, che si deve forse riconoscere il vero elemento di novità e interesse di questo film.

3. Lo scarto minimo

Per sottolineare l'irrevocabilità della *schize* che divide i due coniugi all'insorgere della malattia, il suo carattere di Evento che modifica gli equilibri e costringe ad una riformulazione *in extremis* di ruoli e identità, Noé divide in due lo schermo e ad affida ad ognuno dei riquadri risultanti il pedinamento (quasi) esclusivo di uno dei due protagonisti. Si tratta di una scelta stilistica radicale, raramente impiegata in termini così invasivi – l'unico precedente di rilievo, a parte i tentativi ultra-sperimentali di Andy Warhol (*Chelsea Girls*, 1966) e Richard L. Bare (*Wicked*, 1973) tra gli altri, è *Timecode* di Mike Figgis, film a cui Noé dimostra di aver guardato e di cui pare aver interiorizzato più di un aspetto. Proprio come nel film di Figgis infatti, il quale «aumentava il volume dei dialoghi del riquadro su cui voleva che in un dato momento lo spettatore concentrasse la sua attenzione, abbassandolo o azzerandolo negli altri tre» (Graham 2000), anche in *Vortex* – come già in *Lux Aeterna* (2019) – il potenziale comunicativamente disgregante dello split-screen risulta sapientemente edulcorato da alcuni espedienti. Il meno interessante è quello più prevedibile: quando in uno dei due schermi accade qualcosa di importante – non tanto per lo svolgimento del *plot* narrativo, che come abbiamo detto non c'è, ma più che altro per la configurazione della situazione-agonia –, Noé ci porta a privilegiare solo uno dei due schermi. Ciò accade ad esempio intorno al minuto 17:40, quando il Padre sta alla macchina da scrivere, impegnato quindi in un'azione statica e ripetitiva, mentre la Madre si aggira come una mina vagante per il quartiere, magnetizzando il nostro sguardo. Ma è soprattutto un'altra strategia che risulta interessante e particolarmente efficace. Parlo di quelle scene o intere sequenze in cui la differenza tra le due inquadrature tende a ricomporsi, fin quasi a sparire. Ciò può avvenire in due modi: 1. posizionando le due telecamere l'una accanto all'altra, e allora esse cattureranno "quasi" la stessa immagine, come accade al min. 1:27:00 [Fig. 12], quando solo la prospettiva "sfasata" della libreria sullo sfondo ci impedisce di considerare i due *frames* come due sezioni parziali di

un'unica inquadratura (la spalla della donna e le dita del Padre gesticolante che "proseguono" nel riquadro di sinistra). 2. Inquadrando le stesse figure o gli stessi oggetti da un punto di vista di poco slittato a destra o a sinistra rispetto al punto di vista che avrebbe un personaggio "contemplante" (o personaggio-riflettore, per dirla con Hamon) presente nell'altro riquadro. È quanto accade ad esempio intorno al minuto 50:35 [Fig. 13], quando compaiono su entrambi gli schermi i corpi della madre seduta sul divano e del figlio inginocchiato. Quello che nel riquadro di destra riconosciamo quasi automaticamente come il POV del padre, anch'egli adagiato sul divano nel riquadro di sinistra di sinistra, si rivela – a guardar meglio – non appartenere a nessuno (lo stralcio inquietante della gamba del vecchio che fa capolino sulla sinistra).



Figura 12 Gaspar Noé, *Vortex*, 2021. Un esempio di "immagine unificata"



Figura 13 Gaspar Noé, *Vortex*, 2021. Un esempio di "falsa soggettiva"

Ora, è proprio in queste scene in cui lo scarto tende ad annullarsi (pur rimanendo presente) che a mio avviso lo split-screen trova in *Vortex* la sua vera, paradossale fecondità: sia l' "immagine unificata" che la "falsa soggettiva" hanno come fine infatti quello di condensare percettivamente e metaforicamente l'abisso sordido in cui sono caduti i protagonisti: due anime che per anni hanno vissuto all'unisono, osservando i propri corpi cambiare e scambiandosi i liquidi e gli odori, e che si ritrovano all'improvviso scorporate e de-sincronizzate, alienate da sé stesse e dall'antica complicità. Tutto è rimasto com'era, eppure niente è più come prima. «Il y a cet homme qui me suit partout», confessa sussurrando la donna al Figlio, guardando di sottecchi il Padre che se ne sta in piedi come pietrificato (min. 46:20).

È ovvio che la frase è diretta al contempo anche all'operatore-regista – Noé stesso (cfr. nota 5) –, e a noi che guardiamo. A ben vedere, è sempre lo sguardo di un *Altro* quello attraverso cui assistiamo al declino: una specie di testimone anonimo e senza gusti posizionato a media distanza.

Prima di proseguire, vale la pena sottolineare che, in linea con quanto si notava nel primo paragrafo a proposito del genere di empatia negativa che è qui in gioco, anche la costruzione psico-fisiologica dell'istanza spettatoriale assume in *Vortex* caratteri inediti. Il testimone anonimo raddoppiato coincide infatti con un genere peculiare di quello che Gallese e Guerra hanno definito *disembodied behaviour*: invece di utilizzare, come aveva fatto compulsivamente nei suoi film precedenti, «punti di vista e posizioni spaziali impossibili» che richiamano l'attenzione sulla corporeità del riguardante «in negativo[10]» (Gallese & Guerra 2012: 205), in *Vortex* il «mito della trasparenza» (Gallese & Guerra 2012 to di vista neutro all'eccesso ma raddoppiato, e dunque costitutivamente anti-trasparente e anti-natura-

listico. Se la tecnica dello split-screen infatti, come nota Theresa Faucon, «mette a nudo le vene fluide che attraversano la macchina filmica» denunciando «lo spazio retrattile del cinema attraverso un gioco di sparizioni, di botole e di porte» (Faucon 2017: 173), lo stile documentaristico del film – la volontà rivendicata del regista di «interagire il meno possibile con quanto accade» (Goodfellas production 2021: 2) – tende a minare dall'interno questo stesso presupposto. L'effetto d'insieme è un'implacabilità macchinica, ammantata di perturbante innocenza.

4. Facce

Come in alcune delle migliori prove letterarie e teatrali del Novecento, nessuno dei due protagonisti viene mai chiamato col nome proprio. Sul copione, un fascicoletto di appena una decina di pagine – Noé dice di aver dovuto gonfiare la formattazione per renderlo presentabile alle case di produzione (Hammond 2022) – figurano le diciture "Padre", "Madre", "Figlio". Più che caratteri in senso proprio, dunque, essi sono *maschere*. Non sembra voler dire altro in effetti il regista quando mette in scena il *pendant* differito dei due primi piani-cadavere stesi sul letto dell'obitorio [Fig. 14, 15], in cui volti rigonfi e pesantemente truccati «convergono», per dirla con Deleuze, «si prestano i loro ricordi e tendono a confondersi» (2017: 125). «Il primo piano» – ha scritto il filosofo nell' *Immagine-movimento* – «ha soltanto spinto il volto fino a quelle regioni in cui cessa di regnare il principio di individuazione. […] il primo piano non sdoppia un individuo, non più di quanto ne riunisca due: sospende l'individuazione. […] Assorbe due esseri, e li assorbe nel vuoto. E nel vuoto è il fotogramma stesso che brucia, con la paura come suo unico affetto: il primo piano-volto è al contempo la faccia e il suo disfacimento» (Deleuze 2017: 129). A ben vedere, calcolando in entrambi i casi la mano sul *maquillage* – l'eccesso di trucco è troppo artificioso, troppo evidente per non essere frutto di una precisa scelta stilistica –, con questo dittico a due tempi Noé sembra effettivamente cristallizzare la fusione dei coniugi nel segno di una sospensione definitiva delle rispettive identità, e soprattutto di un rifiuto categorico (e non privo sarcasmo) di ogni trascendenza. Come stesse dicendo: oltre la morte non vi è alcuna ricongiunzione delle anime, alcuna rinascita redentiva. Solo due teste impiastricciate nella penombra di un loculo mortuario.



Figura 14 Gaspar Noé, *Vortex*, 2021. Primo-piano cadavere del Padre



Figura 15 Gaspar Noé, *Vortex*, 2021. Primo-piano cadavere della Madre

Le due teste, quella della Madre già ridotta prima di morire «a non veder passare dentro di sé che un sovrappiù di immagini contraddittorie» (Deleuze 1989 : 186), e quella del Padre, ancora ben funzionante ma non più irrorata, non so-

lo appaiono ma *sono*, effettivamente, sullo stesso piano; che non è più il piano accidentato dell' «automa spirituale» – ancora tale era forse la Anne di *Amour* (Haneke, 2012), con le sue tenerezze sconcertanti e i suoi silenzi disperati –, ma quello tutto liscio della Mummia baziniana, questa creatura «smontata, paralizzata, pietrificata, raggelata» che testimonia «l'impossibilità del pensare che è il pensiero» (Deleuze 1989 : 187). È anche per questo, credo, che risulta affascinante la somiglianza – ma è una somiglianza informe, beffarda e tremenda – tra questo doppio ritratto ed i *water portraits* di Bill Viola [Fig. 16, 17], brevi video in *loop* esposti su schermo che mostrano Viola stesso o altri esseri umani a mezzobusto immersi nell'acqua ad occhi chiusi, ascetici e imperturbabili. Se il fine dell'artista americano, come da lui stesso dichiarato, era quello di visualizzare il flusso continuo di vita che attraversa il corpo (Del Rìo 2022) rievocando un'esperienza traumatica infantile e sublimandola omeopaticamente (attraverso l'immagine viva dell'acqua come ambiente di individuazione amniotica e rigenerazione ascetica), Noé, coscientemente o meno, inverte la carica energetica di questa configurazione formale, trasformando il primo piano vibrante in superficie statica di livellamento, lo scorrere del fiume in rigido tavolo da macello (delle illusioni umane, di un passato in(di)visibile, disseccato e senza traumi).



Figura 16. Bill Viola, *Self portrait – Submerged*, 2013, schermo al Plasma, stereofonia



Figura 17. Bill Viola, *Water Portraits*, 2013, schermo al Plasma, stereofonia.

5. Alterazione

Non è chiaro, alla fine del film, se abbiamo appena assistito alla dissoluzione di un normale nucleo familiare appartenente alla medio-alta borghesia intellettuale francese, oppure all'ovvio auto-annientamento di un manipolo di tossicodipendenti. Ripartiamo dall'inizio: una coppia di anziani professionisti in dirittura di arrivo. Hanno avuto una vita sociale soddisfacente, di cui ancora si intravede qualche sprazzo (la già citata riunione del comitato scientifico di una rivista in cui figura anche il padre); vari indizi ci dicono inoltre che nel quartiere godono di un discreto rispetto e di credibilità (la moglie rimarca spesso che in farmacia «la conoscono», sanno che è un medico psichiatra in pensione, e dunque non fanno problemi a consegnarle tutti i farmaci che chiede). Man mano che il tempo filmico avanza però, questa sorta di aura borghese comincia a vacillare: da un dialogo tra

il Padre e il Figlio scopriamo non solo che quest'ultimo è un tossico-dipendente seguito da assistenti sociali perché incapace di badare al suo bambino e tuttora dipendente da psicofarmaci «sostitutivi», ma che anche il padre stesso è dipendente da non ben precisati «medicaments». «È una casa piena di droga...», dice il personaggio interpretato da Argento bofonchiando, quasi scherzandoci su, «e di drogati[11]», aggiunge il figlio con complice amarezza, per chiedergli subito se sta facendo attenzione ai forti farmaci che la madre si autoprescrive, il cui uso si fa effettivamente sempre più massiccio e compulsivo man mano che il film prosegue. Come a far venire allo scoperto, dopo la morte del Padre-tutore (cfr. paragrafo 7), la centralità effettiva del tema, verso la fine ritroviamo sui due riquadri accostati la Madre e il Figlio ognuno in atto di somministrarsi la propria dose – lei di farmaci, lui di crack. Rispetto ai film precedenti tuttavia, *Enter the void* in testa, il tema dell'alterazione psicotropa riveste un ruolo inedito: non più *trigger* di esperienze estatiche di allucinazione sinestetica[12], in *Vortex* esso si fa sintomo di un disagio esistenziale comune e pervasivo, stranamente *familiare*, che trapassa come un gas attraverso i confini porosi delle singole individualità, le quali in nessun caso sono riconducibili al modello sociale di riferimento. C'è come un'incrinatura, all'inizio sottile, poi sempre più profonda e alla fine *rimarginata* (secca o rafferma) che non permette al fantasma (l'attuale umano con le sue orrorifiche idiosincrasità) di reintegrarsi nel carattere (l'Ideale a cui si tende per cultura). Tale incrinatura, che si inscrive nell'estetica dello scorporamento empatico analizzata nei paragrafi precedenti, è al contempo causa e conseguenza del passaggio cruciale da un regime espressivo della sovrastimolazione individuale a quello della catalessi depressiva collettiva (è il caso di ricordare che, come *Anéantir* di Hoeullebecq, anche *Vortex* è stato concepito e realizzato durante la pandemia di Sars Covid-19).
Tale svolta nichilista si annuncia del resto già dall' intestazione-dedica che appare sullo schermo alla fine dei titoli di coda, prima dell'inizio del film («To all those whose brains will decompose before their hearts » [Fig. 18]). Ha un che di pop e pretenzioso, ed istituisce fin da subito un contrasto netto tra spirito e materia, tra lirismo emotivo e freddezza neurologica (il canto ipnotico di Françoise Hardy attacca subito dopo: «Croit, celui qui peut croire / Moi, j'ai besoin d'espoir / Sinon je ne suis rien / Ou bien si peu de chose / C'est mon amie la rose / Qui l'a dit hier matin»).

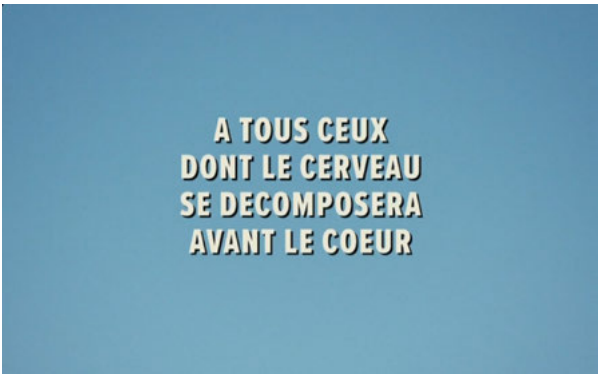


Figura 18. Gaspar Noé, *Vortex*, 2021. La dedica che appare subito dopo i titoli di testa

Vista dalla fine, tuttavia, la dedica assume anche un altro significato, venandosi di

sottile *sarcasmo*: più che le due dimensioni dell'umano, i due filtri attraverso cui è possibile guardare e sentire l'Essere – immanenza e trascendenza, bieco determinismo e trasporto sentimentale –, la frase segnala piuttosto la beffarda temporalità di una putrefazione specifica: contro ogni pronostico il "cuore" è semplicemente il primo organo che smette di funzionare. Colpito da un infarto mentre scende le scale, il Padre muore prima di quella Madre di cui era arrivato – e noi con lui – a desiderare la morte.

6. Cose



Figura 19 Gaspar Noé, *Vortex*, 2021. Montaggio di fotogrammi a cura di chi scrive (singoli riquadri). Inscatolamento e accumulazione nel comparto scenografico

Se appaiono claustrofobici, oltre alla poca luce – il sole non compare mai, né come disco né come luce riflessa – , è perché gli ambienti in cui il Padre e la Madre si aggirano come bestie in gabbia sono ricolmi, strabordanti di oggetti. Libri, scatoloni, manifesti, flaconi, posate, riviste, faldoni, piatti, schermi, vestiti; tutto è accatastato e sommerso dalla polvere (tale è, oltre alla casa, anche il bazar dove la Madre entra e si perde in una delle prime scene del film, come se proprio in virtù del familiare affastellarsi degli oggetti sugli scaffali la donna avesse erroneamente confuso un luogo per l'altro). In generale, più che il disordine regna l'*accumulazione* [Fig. 19]. Nella sua *Analisi dell'abitare*, contenuta nei *Passages* di Parigi, Walter Benjamin scriveva:

> Il XIX secolo è stato, come nessun'altra epoca, morbosamente legato alla casa. Ha concepito la casa come custodia dell'uomo e l'ha collocato dentro con tutto ciò che gli appartiene […] È quasi impossibile trovare ancora qualcosa per cui il XIX secolo non abbia ancora inventato astucci. Orologi da tasca, pantofole, portauovo, termometri, carte da gioco: tutto ha il suo fodero, la sua passatoia, il suo rivestimento […] L'abitazione diventa, nel caso più estremo, guscio (Benjamin 2007: 234-235).

A ben vedere, il comparto scenografico di *Vortex* spinge coscientemente al parossismo questa logica dell' "inscatolamento" o della "guscificazione". Riflettendo

sulla *longue durée* delle riflessioni di Benjamin, è difficile in effetti non vedere in quest'apoteosi visiva del detrito ordinato e della cianfrusaglia, del fodero celibe e del guscio rivoltato, una specie di *requiem* per la borghesia intellettuale – francese e non – in via d'estinzione (quella borghesia intellettuale che proprio nel XIX secolo ha mosso i suoi primi passi, e che nel cinema ha da allora riconosciuto il suo specchio culturale privilegiato). Non può essere un caso d'altronde che quando il Figlio vuole convincerli a lasciare l'appartamento per trasferirsi in una casa di cura [min. 1:26:20] il Padre non si preoccupi in prima istanza né della salute della moglie malata né del suo stesso benessere o della perdita di intimità che il trasferimento comporterebbe, ma esclusivamente del destino delle sue «cose» («Io non lascerò questa casa, che contiene tutto il nostro passato, la nostra vita, le nostre cose. I miei libri, le riviste…Io non getterò via il mio passato»). Ed è soprattutto per questo che fa uno strano effetto, alla fine, il breve video proiettato al funerale su un televisore appeso sopra la bara: come ai compleanni e ai matrimoni, con una musica malinconica dozzinale di sottofondo, sullo schermo si avvicendano poche immagini tristi e dimesse dei due protagonisti da giovani (le fotografie sono quelle "personali", originali e autentiche, anche se talvolta rimontate, di Argento e Lebrun da giovani). Per la prima volta vediamo lo sguardo della Madre presente a sé stessa; li immaginiamo sereni, anche se mai davvero felici. Rispetto all'orrore degli scatoloni ancora impregnati dei loro miasmi è solo un modo più schietto e veloce di fare i conti con la realtà visiva della morte [Fig. 20.]



Figura 20 Gaspar Noé, *Vortex*, 2021. Montaggio di fotogrammi a cura di chi scrive (singoli riquadri). Il video proiettato durante il funerale dei protagonisti

7. Rifrazioni allegoriche

Al livello interpretativo finora indagato è possibile sovrapporne un altro di natura allegorica, del resto perfettamente in linea con il carattere meta-narrativo che permea non solo *Vortex* ma il pensiero cinematografico di Noé in generale. L'ipotesi è la seguente: oltre ai rispettivi ruoli all'interno del duro e impalpabile dramma

familiare rappresentato, in ognuno dei protagonisti si annida anche la rappresentazione implicita di una specifica componente del processo creativo cinematografico (e solo di conseguenza – com'è stato suggerito e come lui stesso ha ammesso, sollecitato dalla domanda di una giornalista durante la conferenza stampa tenuta in occasione della prima a Cannes – un «tratto psicologico» dell'individuo-Noé[13]). Abbiamo già visto nel secondo paragrafo perché è possibile riconoscere nel Padre una sorta di intercessore dell'autore per quanto riguarda la sua memoria storico-cinematografica e le sue influenze artistiche: ripercorrendo i legami tra cinema e sogno il Padre aiuta Noé a "posizionarsi" nel suo campo storico di riferimento, guardandosi al contempo come allo specchio (la *mise en abyme* "alla terza" della sequenza del sogno lucido in prima persona vissuto dal protagonista di *Vampyr,* cfr. paragrafo 2). Detto questo però, esiste un'altra componente del carattere di questo personaggio che finora abbiamo lasciato in ombra, ma che risulta altrettanto importante. Al minuto 26:10 la Madre è seduta al tavolo del salone. In piedi, di fronte a lei, il Padre la sovrasta con il corpo e con la voce [Fig. 21]. Le chiede ripetutamente dove sia stata – è una domanda retorica, un rimprovero simile a quello che si fa al bambino che disubbidisce per farlo riflettere sulle proprie azioni – colpevolizzandola inoltre per averlo distratto dalla scrittura: «Cosa hai fatto? – le dice. Sei uscita, hai lasciato la porta aperta… e nessuno sapeva dov'eri andata. Dove sei andata? È una città pericolosa. il mondo è pieno di gente fuori di testa, di persone orribili… […] io devo scrivere il mio libro… per me è una cosa importante, hai capito? […] Tu mi ucciderai», chiosa alla fine, sfiorandosi il petto. Questa e numerose altre scene rendono evidente che in virtù della sua (presunta) razionalità mentale e lucidità psicologica, il Padre si atteggia ad autoritario (ma sempre fallimentare) tutore della moglie malata. Un altro dettaglio significativo, da questo punto di vista, è l'ossessione dell'uomo per le liste. Ogni volta che un problema di ordine materiale si presenta all'orizzonte l'uomo fa presente all'interlocutore – quasi sempre il Figlio – di avere una lista pronta al caso. Medici, infermieri, tuttofare. «Solo Nomi e liste… tu fai liste, chiami – sussurra il Figlio verso la fine, pieno di tristezza mentre cerca di convincere i genitori a trasferirsi in una casa di cura – … ma alla fine nessuno è lì per aiutarti».



Figura 21. Gaspar Noé, *Vortex*, 2021 (fotogramma).

Più che come una prova del suo controllo sul mondo dunque – come del resto l'avverarsi dell'auto-profezia di morte conferma –, queste liste inconcludenti si configurano come una traccia tangibile di una pulsione sterile di dominio sull'ambiente circostante, di cui la moglie ed il suo corpo sono parte integrante. L'impietoso "ritratto tra le righe" di questo personaggio si completa poi se pensiamo che quanto in fondo gli interessa, ciò che davvero lo muove, oltre all'esigenza di eternarsi attraverso il suo ultimo "capolavoro", è null'altro che dare sfogo alle ultime, ridicole gocce di desiderio: mentre la coscienza e la memoria della moglie si disfano l'uomo telefona all'amante di cui si dice perdutamente «innamorato», ma da cui poi è respinto con indifferenza e quasi con ripugnanza quando finalmente i due si incontrano.
Oltre a rappresentare una meditazione aggiornata sul *topos* novecentesco dell'intellettuale-inetto – che si lega a quanto si diceva nel paragrafo 6 sulla logica dell'accumulazione di oggetti e ricordi che sovraintende al comparto scenografico[14] –, da questo *assemblage* di elementi non può che derivare, a mio avviso, anche quello che appare come un (auto)ritratto piuttosto impietoso della figura tipicamente novecentesca e tipicamente francese dell'*Auteur,* e di conseguenza anche del film come emanazione di una singola personalità carismatica. In quanto personaggio-intercessore del regista, il Padre rappresenta anche la tensione tecno-totalitaria, l'entità tipicamente maschile (e apertamente maschilista) che supervisiona sul corretto funzionamento della macchina filmica e familiare, salvo poi subire i contraccolpi dell'Imprevisto che governa la vita ed il set come suo condensato, quel «campo virtuale dove agiscono energie non completamente prevedibili né preordinabili (De Bernardinis 2017: 398). Questa componente è stata ed è presente in me, sembra dirci Noé attraverso la caratterizzazione di questo personaggio, ma ne riconosco tutti i limiti, e soprattutto il tramonto incipiente, che il corto-circuito finzionale rappresentato dalla vera identità dell'attore – un regista arrivato alla fine della propria parabola esistenziale – contribuisce a tematizzare.



Figura 22. Gaspar Noé, *Vortex*, 2021 (fotogramma).

Se il Padre rappresenta l'autorità inefficiente presupposta al mantenimento dell'ordine e del controllo, tutto nella Madre fa pensare invece alla pulsione irrazionale e senza oggetto che a questo controllo non smette di voler sfuggire, come un fluido. La donna è afasica, talvolta sussurra. Durante l'interrogatorio

del marito rimane in silenzio, inerme, salvo poi – una volta che il Padre ha abbandonato la stanza – afferrare il mazzo di fiori di fronte a lei ed annusarlo con trasporto, come se scoprisse il loro profumo per la prima volta [Fig. 22]. Ridotta ad un fascio di emozioni compresse, la sua vita mentale pare scorrere ormai su binari del tutto "altri" rispetto a quelli che regolano la vita sociale e domestica della comunità. Più che la catatonia o la semplice passività, la categoria più adatta per descrivere lo stato della Madre è forse quanto Nancy sulla scorta di Hegel definisce «ipnosi» o «sonnambulismo magnetico» (Nancy 1995: 36). Oltre alla scena appena descritta si pensi alle ricette per i farmaci che si compila da sola compulsivamente, o a quando da un momento all'altro si avvicina al volto del figlio per baciarlo sulla bocca, o ancora al suo sguardo indifferente di fronte al marito morente. Ma è soprattutto il suicidio finale per auto-soffocamento [Fig. 24] – anticipato dal momento in cui la donna getta tutti i suoi farmaci nel water, restando poi ferma a guardare e rimestare la massa ripugnante di liquido vorticante [Fig. 23] –, che ci fa pensare ad una sorta di chiarezza superiore e delirante, limpida e misteriosa, che guida la donna nei suoi ultimi giorni di vita. Privata del «nesso delle espressioni» – continuo, omogeneo, senza salti qualitativi (Colli 1969 : 26) –, una condizione alterata le ha dischiuso (o le ha fatto recuperare) dimensioni emotive, esistenziali e forse addirittura creative inedite. Per usare i termini impiegati da Nietzche nel frammento 156 di *Umano troppo Umano* dunque, se il Padre-Auteur rappresenta la «gestione del capitale accumulato», la fase ricognitiva e sistematizzatrice del processo creativo, la Madre incarna invece le «improvvise illuminazioni» (1878: 114-115), la fase dell'ispirazione e del fermento dionisiaco in cui «necessità e contingenza sono congiunte, ma confusamente» (Colli 2000: 58, traduzione a cura di chi scrive). In definitiva, essa è una figura del tremore veggente e della concezione originariamente platonica del fare poetico come *ekstasis*, quell' "uscita fuori dal sé" a cui Noé aveva tentato incessantemente di dare forma nei suoi film precedenti.



Figura 23 Gaspar Noé, *Vortex*, 2021 (fotogramma)



Figura 24 Gaspar Noé, *Vortex*, 2021 (fotogramma).

7. Latenze

Tra il Padre e la Madre, sta il Figlio. Della Madre egli sembra aver ereditato una

certa rassegnazione nichilistica, ma in quanto unico discendente di sesso maschile in lui traspare anche qualcosa della volontà organizzatrice del personaggio interpretato da Argento. Come e anche più che in quest'ultimo, tuttavia, tale impulso regolatore è destinato a fallire. Risultano del tutto vani infatti sia i ripetuti tentativi di persuasione – emblematica la scena già citata in cui cerca di convincerli a trasferirsi in una casa di riposo –, sia i suoi sforzi finalizzati a far *comunicare* i genitori ormai disconnessi (spesso, come abbiamo già visto, lo si vede parlare da solo con uno dei due, per poi andare a riferire all'altro quanto detto da lei/lui). La sua funzione primaria nel film è dunque essenzialmente quella di un *mediatore fallimentare.* Va anche detto però che questa sua incapacità di incidere non è assoluta. Come le ultime sequenze lasciano presagire infatti, prima la malattia e poi la morte dei genitori costituiscono per lui uno *shock* emotivo talmente forte da scuoterlo dal suo intorpidimento esistenziale, spingendolo – proprio come un autentico rito di passaggio –, a prendere finalmente in mano la sua vita. Si pensi, a questo riguardo, alle scene finali in cui lo si vede occuparsi dei preparativi per il funerale, e soprattutto a quella che mostra il momento della chiusura del loculo: quel bambino che fino ad ora era sempre stato innanzitutto un peso troppo grande sopportare, viene qui tenuto saldamente per la mano dal giovane uomo di fronte alla tomba, e costretto, per così dire, a guardare in faccia quella verità da cui lui è stesso non ha fatto altro che scappare per tutta la vita [Fig. 25]. E quando il bimbo gli chiede se il nonno e la nonna sono «in una nuova casa», il personaggio interpretato da Lutz risponde risoluto: «Queste non sono case. Sono i vivi che hanno le case». Tali parole, e il tono in cui vengono pronunciate, sono il segno di una tardiva presa di responsabilità, e forse di una redenzione imminente.



Figura 25 Gaspar Noé, *Vortex*, 2021 (fotogramma)

Ora, non credo sia un caso – o se lo è un caso significativo, frutto della potenza creatrice dell'inconscio (cfr. nota 13) – che tra tutti i mestieri che Noé avrebbe potuto scegliere per il personaggio del Figlio, egli abbia optato per il montatore cinematografico (ma un montatore che lavora saltuariamente, mezzo disoccupato). Se c'è

infatti, tra tutte quelle che compongono il processo creativo che porta alla realizzazione di un film, una componente *mediatrice* per eccellenza, questa è proprio il montaggio. Non solo e non tanto perché, com'è intuitivo, il montaggio si occupa di legare tra loro degli enti discreti (i foto-grammi) al fine di farne scaturire un flusso ritmico che veicoli un significato – quella che Aumont definisce «la prerogativa *storica*» del montaggio (Aumont 2015: 23). Ma anche e soprattutto perché in quanto procedimento eminentemente *dialettico*, la funzione primaria e imprescindibile del montaggio è proprio quella di mediare tra una necessità di «coesione semiotica» ed un «principio di rottura», tra una «volontà organizzatrice» e la ricerca del «piccolo trauma visivo», tra una «attrazione aggressiva» che chiama lo spettatore all'interno dell'opera ed una sua messa a distanza cosciente (Aumont 2015: 38-39). In breve, tra una componente apollinea ed una dionisiaca.

> Esprimere, in generale vuol dire anzi proprio questo: manifestare che cos'era l'immediatezza attraverso serie di rappresentazioni che si sgranano per un *inarrestabile capriccio, un arbitrio che impone, un gioco che violenta*. Il ritmo delle concatenazioni espressive è segnato di volta in volta dal trasparire di una prevalenza dell'elemento imprevedibile che traluce su quello costrittivo, traboccando pur nella confluenza, o viceversa (Colli 1969: 39).

Come la personalità del figlio, sospesa tra definitivo auto-annichilimento e redenzione, anche il montaggio in *Vortex* è una presenza latente, invisibile ma onnipresente. Incarnato e dissolto nello split-screen, che lo nasconde esponendolo, che lo vanifica mettendo in mostra la sua «logica idraulica determinata e implacabile» (Faucon 2017: 173), solo alla fine esso viene "allo scoperto": uno dei due schermi diventato nero, sull'altro si succedono a intervalli brevissimi le immagini della casa disabitata, prima con i suoi scaffali ricolmi, i suoi libri e i suoi oggetti sparsi ovunque e ancora impregnati di odori, poi progressivamente sempre più spoglia, infine senza più nulla. Queste inquadrature fisse [Fig. 26] che si succedono rapide e implacabili di fronte ai nostri occhi esausti fanno l'effetto di corpi svuotati dei loro organi, di uno *sparagmòs* metodico e silenzioso sul fantasma martoriato e vivente del cinema come «memoria di un intero secolo» (De Gaetano 2022).



Figura 26 Gaspar Noé, *Vortex*, 2021. Montaggio di fotogrammi a cura di chi scrive (singoli riquadri). Sequenza finale.

Note

[1] Il titolo del paragrafo è tratto dalla reticente ed enigmatica sinossi che accompagnava il film in occasione dell'anteprima al festival di Cannes del 2022.

[2] Scritto e diretto da Noé nel 2009, Enter the Void narra le vicende di Oscar e di sua sorella Linda, due giovani americani appena traferitisi a Tokyo. Per sopravvivere lui fa lo spacciatore, lei la spogliarellista in un night club del centro. Dopo essere stato ucciso durante un blitz antidroga organizzato con la connivenza di un suo collaboratore, Oscar si trasforma in spirito: fluttuando in lungo e in largo per la città egli assiste come anima disincarnata alle vite della sorella e dei suoi amici, tra cui Alex, il quale dopo la retata cade in disgrazia e si ritrova a vivere come un senzatetto. Il viaggio astrale di Oscar lo porta a rivivere i suoi traumi infantili (la morte dei genitori in un tremendo incidente stradale) e a prevedere il futuro senza poterlo cambiare, e termina infine con la sua reincarnazione nei panni del bambino nato dall'unione tra Linda ed Alex.

[3]Love (2015) si incentra sulla vita emotiva di Murphy, un giovane americano che studia cinema a Parigi e sogna di diventare un regista, seguendo le orme di Stanley Kubrick. La storia prende le mosse dalla mattina del primo gennaio di un anno imprecisato, quando il giovane uomo, sdraiato tra i corpi addormentati della moglie Omi e del piccolo figlio, viene svegliato dallo squillo di un telefono. Alzatosi, dopo aver avuto un rapporto sessuale con Omi, Murphy trova un messaggio in segreteria della madre di Electra, che è stata per due anni la sua amante. Elettra è sparita, e la donna è preoccupata che possa esserle accaduto qualcosa. Nel corso della stessa giornata Murphy si ritrova a rievocare con sofferenza la storia d'amore con Electra: una passione amorosa fatta di promesse, giochi ed eccessi, bruscamente interrotta – dopo aver tentato una relazione a tre con Omi – da una gravidanza indesiderata di quest'ultima.

[4] L'espressione, impiegata da più di un commentatore per descrivere la prospettiva esistenziale che soggiace all'intera narrazione, viene pronunciata intorno alla metà del film dallo stesso Murphy, il protagonista. Durante una placida passeggiata in un parco Elettra chiede al giovane uomo quale sia secondo lui l'essenza della vita. «Sangue, sperma e lacrime», è la risposta di Murphy.

[5] Nella sua analisi fenomenologica e psicanalitica del film, interpretando l'istanza spettatoriale che il film pre-tende attraverso la categoria dell "Homunculus Agent" messa a punto da Daniel Dennet (Dennett 2005), Zara Luna Hjelm ha commentato la scena in questi termini: «Murphy's ejaculating penis is displayed right on the front of the spectator's eyes, which causes them to feel as if they have sperm all over themselves […]. It stimulates the sensory in the spectator's face from the "homunculus agent" by using a hyper-haptic visuality, i.e. an extreme close-up. The focus, angles, and framing have a key role in creating this effect and are additionally, I want to argue, stimulated by, intense music which is used in the scene previously mentioned. In a way, the spectator becomes Murphy's homunculus, as a representative of the ego; an abstraction of the psychical perception of the body and self, which is constantly confronted by the misrecognition of its fragmented reflection of its self-image under the pressure of the big Other, i.e. the world as the world and its societal norms and values» (Hjelm 2020: 36).

[6]Ambientato nel 1996, Climax (2018) si apre con una serie di registrazioni VHS di interviste a giovani ballerini. Interrogati alternativamente da una voce femminile e da un'altra maschile (la coreografa Selva e il Dj Daddy) i ragazzi parlano liberamente delle loro aspirazioni future, del loro amore per la danza e della loro relazione con il piacere, in tutte le sue forme. Poco dopo ritroviamo gli stessi ragazzi in una scuola di danza durante una fredda sera d'inverno. Tutti insieme si mettono alla prova in un'elaborata coreografia, cui segue una festa. All'inizio tutto procede per il meglio, ma presto i ballerini si rendono conto che qualcosa non va. Qualcuno si sente male, altri sono sempre più agitati e confusi. Uno di loro arriva alla conclusione che qualcuno ha introdotto di nascosto dell'LSD nella sangia che tutti (o quasi) stanno bevendo. É l'inizio di un incubo dionisiaco e di una selvaggia caccia alle streghe, dettata da attrazioni e antipatie personali che si mescolano agli effetti psicoattivi della sostanza.

[7] Film sperimentale immersivo e montato à rebours, Irréversible (2002) è imperniato sul selvaggio stupro di Alex, una donna di circa trent'anni, da parte di uno sconosciuto. Lasciata infatti la festa cui stave partecipando con Marcus (il suo fidanzato attuale) e Pierre (suo storico amico ed ex fidanzato), essa viene aggredita dal suo aguzzino in un sottopassaggio. Più tardi, uscendo dall'appartamento, i due uomini si imbattono in Alex mentre viene trasportata in barella su di un'ambulanza. Sconvolto e accecato dalla rabbia, Marcus trascina Pierre alla disperata ricerca del colpevole, per vendicare Alex. Dopo interrogatori frenetici e ostacoli di varia natura, sulla base di alcune testimonianze i due giungono in un locale dove dovrebbe trovarsi il presunto stupratore. Marcus e Pierre lo trovano, quest'ultimo lo aggredisce con immane violenza, finendo per ucciderlo. Durante l'aggressione mortale però si scopre che il vero colpevole si trova alle spalle di Pierre, e sta assistendo al massacro confuso tra il "pubblico"; poco dopo abbandona indisturbato il locale.

[8] In varie interviste Noé ha dichiarato di essere sempre stato lui dietro una delle due telecamere utilizzate (cfr. Hammond 2022).

[9] Il regista non è mai stato reticente nel condannare quelli che sono a suo dire i difetti più evidenti della moderna industria cinematografica, come la «prevedibilità» delle trame e l'eccessiva disponi-

bilità a «dare al pubblico ciò che vuole» (cfr. ad esempio le interviste disponibili su youtube "Gaspar Noé hated Panther" (https://www.youtube.com/watch?v=eddGFUoT9Rg) e FFQ&A mit Gaspar Noé: "People are more afraid of losing their mind than of dying" (https://www.youtube.com/watch?v=unf3NZ9FimE).

[10] L'esempio proposto dagli autori per illustrare tale strategia è Il Grido (1957) di Antonioni, in cui il regista si serve di POV rialzati che «non appartengono a nessuno", e che rivelano «la presenza di uno sguardo metafisico" (traduzione dei passi citati a cura di chi scrive). Grazie ad essi, Antonioni esclude lo spettatore dal mondo diegetico e lo rende al contempo paradossalmente consapevole della presenza di un narratore disincarnato: «summing up, while Hitchcock aims to fully exploit an embodied camera in order to violate viewers' expectation, thus enhancing film suspense, Antonioni, by using the very same film technique (FPOV shot), puts viewers in a similar existential situation as the film's characters. Aldo, in the same way as many other of Antonioni's characters is detached from a disembodied world, and viewers share his condition by experiencing an inactive and enstranged relationship with the camera (Gallese & Guerra 2012 : 205)».

[11] La traduzione di questo e dei dialoghi che seguono è a cura di chi scrive.

[12] Per un'analisi esaustiva del tema dell'alterazione psichica e spirituale nei film di Noé cfr. Sirmons 2023.

[13] Che tale rappresentazione allegorica sia il frutto di una scelta programmatica o del lavoro dell'inconscio del regista, non è questione che debba più di tanto interessare l'analista. Per due ragioni: la prima coincide con lo scarso apporto che un'indagine di questo genere conferirebbe al nostro lavoro sulle strutture di significazione e sul portato culturale profondo intrinseco all'opera. Il secondo ha invece a che fare con quanto di indeterminabile abita il nucleo originario di ciò che chiamiamo "atto di creazione": quasi mai infatti, che si tratti di un testo letterario o visivo – e a maggior ragione di un prodotto complesso come un film – è possibile separare chiaramente la sfera d'azione dell'inconscio da quella della logica raziocinante. Molto spesso infatti queste due sfere si compenetrano e si avvicendano nel tempo. Se potessimo visualizzare con un diagramma quanto, su base temporale, in un'opera derivasse dall'inconscio e quanto invece della logica, ciò che verrebbe fuori sarebbe probabilmente qualcosa di simile a un mosaico o ad una lastra di marmo in cui due venature di diverso colore in alcuni punti si intrecciano, in altri si separano e in altri ancora appaiono indistinguibili. Una delle più cogenti definizioni che si possano dare di un oggetto teorico è anzi, a nostro avviso, proprio quella che vede quest'utimo come la concreazione o la registrazione materica d questi "salti", di questi sorpassi, ritorni e sconfinamenti di una sfera nell'altra. Detto questo, vale la pena riportare un precedente di rilievo, il quale se non altro ci segnala che non sarebbe la prima volta – ammessa l'ipotesi di lettura qui presentata per Vortex – che il regista mette in atto un processo di parcellizzazione e disseminazione allegorica della propria identità nei personaggi di un suo film. Ognuno dei caratteri di Love infatti, ha affermato Noé in un'intervista recente (cfr. "Conversation avec Gaspar Noé | ARTE Cinéma", https://www.youtube.com/watch?v=L9545MFbzZY&t=2167s), rappresentava «una parte di me in conflitto con le altre», andando a formare nell'insieme una sorta di «specchio deformante della mia esistenza personale» (sic). Di tale processo del resto si trova traccia nei nomi dei personaggi: Murphy, il nome proprio del protagonista, è anche infatti il cognome della madre del regista, mentre Julio, lo spacciatore ed ex-amante di Electra, spiega Noé, è il secondo nome del regista stesso. Completano poi questa «sorta di scissione schizofrenica» (sic) il figlio della coppia, che si chiama Gaspar, e il gallerista, che di nome fa Noé, interpretato dallo stesso regista. Rinfrangendosi dunque nei suoi personaggi – ognuno a suo modo malato nel suo rapporto con l'esistenza, rappresentante di una componente caratteriale inconciliabile con le altre –, l'autore "libera" le energie in conflitto che lo abitano, la summa delle quali finisce per veicolare una singolare visione del mondo e della vita. Ora, anche in questo caso non possiamo sapere – né, ripeto, ci interessa – se prima o durante la realizzazione del film tale sorta di "programma" fosse già così lucidamente chiaro nella mente regista; ciò che invece appare rilevante in questa sede è che in Vortex, anche tenendo presente il precedente appena evocato, una certa configurazione allegorica sulla base di tutta una serie di "indizi" ad un certo momento è stata visibile. L'analisi dunque non solo può, ma deve prenderla in considerazione.

[14] Il disordine estremo in cui versa la casa del resto è «colpa» dell'uomo, come la moglie confessa al figlio in uno dei pochissimi momenti di lucidità (min. 1:09:03).

Bibliografia

Améry, Jean
1968 *Über das Altern, Revolte und Resignatio*, Stuttgart, Klett-Cotta (trad. it. *Rivolta e rassegnazione. Sull'invecchiare*, Milano, Bollati Boringhieri, 1988).

Aumont, Jaques
1992 *Du visage au cinéma*, Parigi, Cahiers du cinéma.

Aumont, Jaques
2015 *Le Montage: La Seule Invention Du Cinema,* Parigi, Librarie Philosophique J. Vrin.

Belting, Hans
2013 *Faces: Eine Geschichte des Gesichts* (tr. it. Facce. *Una storia del volto*. Roma, Carocci, 2014).

Benjamin, Walter
2007 *I "passages" di Parigi*, vol.1, Torino, Einaudi.

Brooks, Xan
2021 *Vortex review – Gaspar Noé's latest goes gentle, for once, into the night*, "The Guardian", https://www.theguardian.com/film/2021/jul/16/vortex-review-gaspar-noe-cannes(18/09/2023).

Colli, Giorgio
1969 *Filosofia dell'Espressione*, Milano, Adelphi.

Colli, Giorgio
2000 *Cahiers posthumes II : Philosophie du contact*, Parigi, Editions de l'Eclat.

Daney, Serge
1993 *La rampe: Cahier critique (1970-1982)*, Parigi, Gallimard.

Daney, Serge
2015 *La Maison Cinéma et le monde 4. Le moment Trafic 1991 – 1992*, Paris, POL.

Debray, Régis
1995 *Vie et mort de l'image: Une histoire du regard en Occident*, Paris, Folio.

De Gaetano, Roberto
2022 *Critica del Visuale*, Torino, Ortothes.
2017 *Oltre il personaggio-uomo: l'intercessore*, "Fatamorgana Web", https://www.fatamorganaweb.it/personaggio-uomo-intercessore/ (25 / 09 / 2023)

Deleuze, Gilles
1985 L'image-temps, Paris, Les Éditions de Minuit (trad. it. L'immagine-tempo, Milano, Ubulibri, 1989).
1987 *Conférence donnée dans le cadre des mardis de la fondation Femis – 17/05/1987* (trad. it. *Che cos'è l'atto di creazione?,* Napoli, Cronopio, 2009).

Del Rìo, Elena
2022 *Bill Viola's Figures of Submersion as Techniques of Transindividual Affect*, "Alphaville: Journal of Film and Screen Media", no. 23, 2022, 52–72.

De Bernardins, Flavio
2017 *Arte cinematografica. Il ciclo storico del cinema da Argan a Scorsese*, Torino, Lindau.

Dennett, Daniel C.
2005 *Sweet Dreams: Philosophical Obstacles to a Science of Consciousness*, New York, MIT Press.

Ercolino Stefano; Fusillo, Massimo
2022 *Empatia Negativa. Il punto di vista del male*, Milano, Bompiani.
Fachinelli, Elvio
1989 *La mente estatica*, Milano, Adelphi.
Faucon, Térésa
2017 *Théorie du montage. Énergie des images*, Parigi, Armand Colin.
Fabre, Clarisse
2022 *« Vortex » : le tourbillon d'une fin de vie, en écran double*, "Le Monde", https://www.lemonde.fr/culture/article/2022/04/13/vortex-le-tourbillon-d-une-fin-de-vie-en-ecran-double_6121985_3246.html (18/09/2023).
Gallese, Vittorio & Guerra, Michele
2012 *Embodying movies: Embodied simulation and film studies*, "Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image", 3, 183-210.
2015 *Lo Schermo empatico. Cinema e Neuroscienze*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
Freedberg, David & Gallese, Vittorio
2007 *Movimento, emozione ed empatia nell'esperienza estetica*, in Pinotti, Andrea & Somaini, Antonio, Teorie dell'immagine, Milano, Raffaello Cortina Editore, 331-351.
Goodfellas Production
2021 *Interview with Gaspar Noé – Cannes Festival 2021*, https://encodeur.movidone.com/getimage/q0ZyrtltaNr2Ep7sntatczSGOI_QpmCVwRVBDkMSfvskJNd-R7-Xbc3SfpkwNoHruEYpSbMfOTmWKrURNSNLKQZ1KDK5uDOGqxYaPBd0LpGUiadeP5tfaBu0r7I5vix6HhH8YlkfQsKtkz2kfhgS1muzZ_Zc55Ps3XtR_QMZTWcOku0sji7OjXf4pTn9kBvxFVYTvSmuHG6_gbLTQER3pHiQ (20 / 09 / 23).
Graham, Rhys
2000 Time Code, "Senses of Cinema", Issue 9 (september).
Hammond, Caleb
2022 Vortex: How Gaspar Noé and DP Benoît Debie Collaborated on their Split-Screen Dementia Drama, "MovieMaker", 29 Aprile 2022, https://www.moviemaker.com/vortex-gaspar-noe-benoit-debie-split-screen-dementia-drama/ (21 / 09 / 2023).
Hickin, Daniel
2011 "Censorship, Reception and the Films of Gaspar Noé: the emergence of the New Extresmism in Britain" in Horeck T., Kendall T., (eds), New Extremism in Cinema, Edinburgh Edinburgh University Press.
Hjelm, Zara Luna,
2020 Blood, Sperm and Tears in extreme cinema. A phenomenological study in hegemonic masculinity through Gaspar Noé's Love from a psychoanalytic perspective https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1445355/FULLTEXT01.pdf (19/09/2023).
Lindblom, Jon
2018 Beyond the Myth of Experience, Part 2: Deviant Phenomenal Models in Gaspar Noé's Enter the Void, "Modernism Umbound", 5 novembre, https://modernismunbound.com/wp-content/uploads/2018/11/Beyond-the-Myth-of-Experience-Part-2-Deviant-Phenomenal-Models-in-Gaspar-No%C3%A9s-Enter-the-Void.pdf (19/09/2023).
Morgan, Jules
2022 Film Spiralling towards an ending, "The Lancet Neurology", Volume 21 Issue 11, 969.
Nancy, Jean-Luc
1995 L'Essere abbandonato, Macerata, Quodlibet.
Neher, Erick
2013 In Praise of Boring Films, "The Hudson Review", Vol. 66, No. 1.
Nicodemo, Timothy
2012 Cinematography and Sensorial Assault in Gaspar Noé's Irréversible, "Cinephile", Vol.8, No. 2 / Fall: Contemporary Extremisms.
Nietzsche, Friedrich
1878 Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister (tr. it. Umano, troppo umano, Newton Compton Editori, Milano 2015).
Noto, Eleonora
2022, Vortex – recensione del film di Gaspar Noé con Dario Argento e Françoise Lebrun, "Moviemag", https://www.moviemag.it/vortex-di-gaspar-noe/ (18/09/2023).
Palmer, Tim
2015 Irreversible, New york, Red Globe Press (Bloomsbury USA).
Quaranta, Chiara

2020 *A Cinema of Boredom: Heidegger, Cinematic Time and Spectatorship*, "Film-Filosophy" Volume 24, Issue 1, February https://www.euppublishing.com/doi/abs/10.3366/film.2020.0126 (20/09/2023).

Renda, Pietro
2019 *La vertigine di esistere. Climax di Gaspar Noé*, "Fatamorganaweb", https://www.fatamorganaweb.it/climax-di-gaspar-noe/(19/09/2023).

Scheler, Max
1987 *Schriften aus dem Nachlaß III: Philosophische Anthropologie*, Gesammelte Werke XII, Dresden, Francke Verlag (tr. it. dei passi citati in Pinna, Giovanni & Pott Hans G., *Senilità. Immagini della vecchiaia nella cultura occidentale,* Alessandria, Edizioni dell'Orso, 44 – 63).

Sirmons, Julia
2023 *Bad Trips: Spiritual Agonies and Ecstasies in the Films of Gaspar Noé*, "PAJ: A Journal of Performance and Art (2023) 45 (2 (134)): 48–55".

Simmel, Georg
2002 "Réflexions suggérées par l'aspect des ruines", in *La Philosophie de l'aventure*, Paris, L'Arche.

Sitney, P. Adams
2002 *Visionary Film: The American Avant-Garde. 1943-2000*, Oxford, Oxford UP, 2002.

Sterrit, David
2007 "*Time Destroys All Things": An Interview With Gaspar Noé*, "Quarterly Review of Film and Video", Vol. 24, Issue 4.

Stoichita, Victor I.
2015 *L'effet Sherlock Holmes: Variations du regard de Manet à Hitchcock*, Paris, Hazan (tr. it. *Effetto Scherlock. Occhi che osservano, occhi che spiano, occhi che indagano. Storia dello sguardo da Manet a Hitchcock*, Milano, il Saggiatore, 2016).

Il care robot si prende cura di te: narrazioni e rappresentazioni della Silver Age

di Giusy Gallo

Abstract

In many Western countries, including Italy, there is an inexorable demographic decline with a consequent ageing of the population. This trend urgently needs a new approach to the relationship between the elderly population and technology. For some decades, care robots, designed for assistance and care activities, have been used in hospitals, nursing homes and at home. Given the cohabitation with a constellation of smart objects, the purpose of this article is to problematize the relationship between elderly person and robot by resorting to the conceptualization of the actantial interaction in order to compare the dimension of unpredictability and regularity.

Keywords: smart object, social robot, care robot, popolazione anziana, relazione, aggiustamento, programmazione, imprevedibilità

1. L'interazione tra social robot *e persona anziana come problema*

La nostra convivenza con gli *smart object* (Novak, Hoffman 2017, 2019) muta costantemente in conseguenza della rapidità dello sviluppo tecnologico. Uno dei casi più recenti riguarda l'uso massivo dei modelli linguistici nella combinazione con gli *smart object* e le ricadute, già al centro del dibattito, in termini pedagogici, socio-economici e antropologici.
Il miglioramento della qualità della vita delle persone è uno degli obiettivi di ricerca e sviluppo dell'Intelligenza Artificiale, di cui una manifestazione è il particolare tipo di *smart object* che sono i *social* e *care robot* impiegati nelle attività di cura delle persone anziane. A questo proposito, è interessante il caso della signora Olga Robertson, a cui viene proposto l'uso del *care robot* Rudy[1], "addestrato" per mostrare abilità di conversazione, per sollecitare l'adesione alle terapie mediche e a pratiche come la preparazione dei pasti, fino alla partecipazione ad attività ricreative come il ballo. Il resoconto di Robertson sulla coabitazione con Rudy ha la forma di una narrazione che mette in scena pratiche nelle quali si interagisce tra pari, con la costruzione di uno spazio comune, mentre ciascun corpo (artificiale o naturale che sia) assume una posizione rispetto all'altro in maniera coordinata.
Queste narrazioni sulla coabitazione tra persona e *care robot* saranno sempre più

frequenti. In linea con una tendenza che riguarda buona parte dell'Occidente, come è noto anche l'Italia vive un inesorabile calo demografico che porterà a dover adottare politiche sociali non solo per la natalità ma anche per l'accudimento della popolazione anziana (persone di 65 anni e oltre)[2] che, dato l'aumento dell'aspettativa di vita, costituirà una parte quantitativamente rilevante della cittadinanza. Lo scenario di interazione tra popolazione anziana e *smart object*, soprattutto nella forma di *social* e *care robot* risulta problematica, non solo perché inedita[3].

In questo articolo mettiamo a tema la relazione tra persona anziana e *social e care robot* in una nuova società degli oggetti (Peverini 2021), interpellando una prospettiva sociosemiotica. Non è in questione l'ontologia dell'oggetto artificiale, né la relazione tra umano e non umano in quanto tale, seppure da inserire in un'agenda di ricerca transdisciplinare; invece, ci interessa problematizzare la relazione tra persona anziana e robot in termini attanziali per verificare le modalità di interazione, partendo da un possibile superamento del modello greimasiano in favore della riflessione di Landowski (2002, 2004, 2005) sul regime dell'aggiustamento.

Come persone e come corpi viviamo in una rete di relazioni, con una potenziale necessità di supporto o accudimento da un certo momento in poi della vita, in maniera temporanea o permanente. Questa prospettiva di supporto consente, riprendendo Butler (2005 trad. it. 2017), di riconoscere il tema della vulnerabilità come interdipendenza e delineare l'esigenza di un "mondo che ci supporta e deve essere in grado di farlo" (*ivi*, ed. digitale). Sembra trattarsi di un modo per parlare del mondo abitato (anche) da oggetti, i quali possono organizzarsi tra loro o possono costituire un rapporto di mediazione tra esseri umani (Landowski 2002, Marrone 2002, Semprini 2002). Sebbene la dimensione del supporto appaia la più adeguata per rappresentare il rapporto tra vecchiaia e tecnologia, gli *smart object* e, in particolare, i *care robot* sfuggono al modo oggettivante della narrazione e della comunicazione. A nostro avviso, la progettazione dei *social* e *care robot* destinati alla popolazione anziana dovrà tenere conto del modo soggettivante e partecipativo di una pluralità di attanti-soggetti.

Per definire lo scenario di interazione, è utile partire da una breve mappatura delle principali ricerche e problemi relativi ai *care robot* per la *Silver Age.* Le ricerche che mostrano limiti e prospettive per l'uso di robot in qualità di *caregiver* considerano aspetti quali l'efficacia in termini di operazioni da compiere o di gradimento potenziale da parte di chi potrebbe essere assistito dai robot. Vedremo, come anticipato, che il modello di interazione, che mantiene una sua autonomia teorica ma sembra riuscire a supportare anche ricerche sociologiche, antropologiche e filosofiche sulla robotica sociale, è quello dell'aggiustamento proposto da Landowski (2005) basato sull'imprevedibilità, pur con alcuni limiti dovuti alla regolarità tipica delle realizzazioni algoritmiche.

2. La robotica sociale per la Silver Age

2.1. Social *e* care robot*: lo stato dell'arte*

La robotica sociale rappresenta uno dei casi più sfidanti tra le applicazioni dell'Intelligenza Artificiale, ancora di più se a servizio della *Silver Age*: la discussione sul

suo impiego verte su questioni etiche, sull'efficienza, sul senso della socialità generata dalla convivenza tra persona e robot (Vallor 2011).
Un *social robot* è un agente artificiale, un oggetto tridimensionale che occupa uno spazio fisico, creato per interagire con le persone ed eseguire alcuni compiti tipicamente svolti da esseri umani (o da animali di compagnia). Questa definizione favorisce l'idea che il *social robot* possa assumere il ruolo di sostituto (Dumouchel, Damiano 2016). Tuttavia, per assumere questo titolo ed avere l'autorità di agire in vece di altri, un sostituto dovrebbe essere in grado di rispondere in maniera adeguata a situazioni nuove, ossia presentare una delle caratteristiche umane riscontrate tanto nella dimensione ontogenetica quanto nella dimensione filogenetica. Si intravvede il riferimento implicito a un comportamento creativo o definito dall'improvvisazione, che è difficile riscontrare in un insieme di istruzioni e regole che determinano il comportamento del robot. Detto altrimenti, imprevedibilità e regolarità dovrebbero convivere. Infatti, «un sostituto è anzitutto un robot capace di interpretare un certo ruolo sociale, quale per esempio quello di receptionist o assistente ad personam. Ma un robot sociale deve essere anche in grado di reagire in tempo reale, adattarsi, coordinarsi con i propri interlocutori» (*ivi*: 43).
La discussione sui *social robot* – oltre la definizione – riguarda i compiti che *possono* svolgere e che pertengono alla simulazione di abilità che riguardano la relazione con il mondo fisico, come spostare, spingere, trattenere. Oltre la relazione con gli oggetti del mondo, i *social robot* possono fornire anche assistenza cognitiva ed emozionale (Tapus, Tapus, Mataric 2009). Si tratta dei *care robot*, realizzati per migliorare la qualità della vita della persona[4] in termini di benessere (Lalumera 2023), con applicazioni in ambito medico-sanitario, come i contesti di cura di persone anziane, già sperimentate come nel caso di Paro, Pepper e Cutii (Chen 2020; Skaug Saetra 2020; Inoua, Wada, Shibata 2021; Dolbeau-Bandin 2022). Le attività di cura e assistenza tramite robot richiedono una nuova definizione, basata su due fattori: la valutazione del rischio di sviluppo di dipendenza della persona dal robot e la valenza o rideterminazione dell'interazione faccia-a-faccia (Bubeck 1995; Niemelä & Melkas 2019).
Nel corso degli ultimi anni l'uso dei robot per assistenza o compagnia a persone anziane è stato indagato tanto dal punto di vista teorico quanto pratico-sperimentale, con studi e ricerche che hanno coinvolto Paesi caratterizzati da una diversa attenzione al prossimo e alla *Silver Age* in particolare, tra cui Svezia, Germania, Finlandia, Stati Uniti d'America e Giappone (Johnson-Pajala & Gustafsson 2022; Kangasniemi & Rantanen 2018; Melkas, Hennala, Pekkarinen, Kyrki 2020). L'aspetto ricorrente in queste ricerche riguarda l'accettazione della pratica di cura da parte di un agente artificiale. Il recente studio di Schönmann *et al.* (2023) ha indagato le reazioni dei pazienti anziani comparando lo scenario di cura che coinvolge un *care robot* a quello in cui le pratiche di cura sono svolte da altri esseri umani, tenendo conto di due variabili: vivere in una residenza per anziani o rimanere nella casa di famiglia. In quest'ultimo caso, il grado di accettazione muta a seconda che le persone anziane siano già assistite: in questo caso accoglierebbero il supporto di un agente artificiale in vista di potenziale un miglioramento della qualità della vita, non ritenendo un agente artificiale in grado di peggiorare la loro condizione.

2.2. Coabitare lo spazio

Una delle prospettive sulla relazione tra robot e persone anziane è quella che ri-

legge il rapporto sotto la lente del dualismo reale – virtuale. Si avvalgono di questa lettura Sparrow e Sparrow (2006) che, in un momento di prime ipotesi sull'inserimento dei robot nella vita quotidiana di persone anziane, basano la loro indagine sull'assunto che la tecnologia concorra alla creazione di un mondo virtuale responsabile di una quotidianità illusoria, influendo negativamente sulla possibilità di cura. In quest'ipotesi di lavoro, infatti, la cura è possibile solo nella vita "reale" e non in una vita mediata dalle tecnologie dell'informazione e della comunicazione (ICT). Tuttavia, questo punto appare – dopo diversi anni – più che mai controverso. Provocatoriamente dovremmo interrogarci, aldilà dell'ambito di cura, sull'esistenza di pratiche quotidiane che, in quanto persone, svolgiamo senza il supporto di una qualche tecnologia recente, dagli acquisti alla formazione fino a svariate forme di intrattenimento.
Riprendendo le ipotesi di Sparrow e Sparrow (2006), Coeckebergh (2016), in uno degli studi più citati sul tema, sostiene che la visione che oppone "reale" a "virtuale" attraverso un sistema semisimbolico che assegna un valore positivo al reale e uno negativo al virtuale, confina gli agenti robotici in quest'ultimo dominio. Relegata all'ambiente virtuale, l'interazione con i robot viene privata della sua natura materiale, depotenziando il valore della compresenza di robot e persona in uno spazio fisico. Coeckelberg (2016), infatti, sostiene che:

> when our presence and existence is mediated by technology, it is still "real" in all kinds of senses: it is embodied, connected to materiality, and thoroughly social. It is still embodied, since our minds do not disconnect from our bodies when we use the technology; we still think and act as the beings we are—with a body. It is also not entirely immaterial; we still use material technologies, and this is especially the case with robots. Interaction with robots—in care and elsewhere—is as material and physical as interaction can get (*ivi*: 456).

Se questo scenario può essere accolto poco favorevolmente da chi ha una scarsa competenza digitale, gli anziani di un futuro prossimo avranno vissuto parte della loro età matura a contatto con la tecnologia, il web e alcune forme di Intelligenza Artificiale, soprattutto algoritmica – qualche volta inconsapevolmente. Invece, coloro che saranno anziani in un futuro lontano saranno in parte e, da un certo momento in poi, nati già nell'*onlife*, cosa che dovrebbe rendere accettabile l'idea di coabitare con un robot che si occupa anche di cura e di assistenza. La coabitazione con i robot (e, in generale, con la tecnologia che verrà) potrebbe avviare le persone allo sviluppo di certe forme di abilità che, al momento, non sono necessarie:

> New technologies could render and *are* rendering our lives meaningful and engaging in different ways. For example, gaming might be detaching and disengaging in some ways, but not in others: they might detach us from our immediate social and physical environment, but at the same, they introduce opportunities for engagement with new kinds of artifacts ("virtual" ones)— let's say new forms of in-game engagement—and for establishing new, very real kinds of social relations mediated via the game (*ibidem*).

Il processo che porta all'acquisizione di un'abilità s'inscrive in un modello di relazione in un cui un soggetto acquisisce un nuovo saper fare attraverso l'attività ludica e le tecnologie già note, con la produzione di un nuovo attante e di un nuovo programma narrativo (Landowski 2018a, 2018b). La relazione tra *smart object* e soggetti genera uno spazio in cui si realizzano pratiche e la coabitazione matura

anche dimensione della ripetizione e dell'abitudine. Nei termini di Coeckelberg bisognerebbe pensare a un raddoppiamento dello spazio: fisico perché occupato dai soggetti e virtuale perché digitale e in assenza di compresenza. Il dualismo tra virtuale e reale potrebbe essere oltrepassato con la nozione di ibrido[5], nel senso di generato da una pluralità di soggetti e oggetti attraverso un nuovo linguaggio – e questo richiede nuove forme di narrazione della convivenza.

> For example, like many other autonomous robots in research, care, and entertainment, the famous Paro robot has been shown to function as a kind of medium which brings people together as they focus on the new artifact and talk about—thus increasing social interaction (see for instance Kidd et al. 2006). Robots may also encourage elderly people to develop new skills or to maintain existing skills (e.g., skills that have to do with care for a pet or young child) (Coeckelberg 2016: 456).

La coabitazione produce modi di utilizzo di uno spazio in cui un attante collettivo determinato da età, necessità mediche e uso interagisce con il robot Paro[6], il quale favorisce il *saper fare* e il *poter fare* in una forma sintonizzata, senza che l'attante robotico sia considerato un mero strumento (Finocchi, Perri, Peverini 2020) ma un soggetto. L'interazione tra soggetti che genera l'acquisizione di nuove competenze ha una valenza creativa in cui la novità si innesta sul già dato quasi a voler richiamare l'attitudine del *bricoleur*.

3.Coordinazione e improvvisazione nelle interazioni

3.1. Flessibilità e alterità

Lo stato dell'arte delle ricerche e delle applicazioni in ambito di Intelligenza Artificiale per la *Silver Age* mostra un quadro eterogeneo, anche se riferito in larga parte al dominio medico-assistenziale, con attenzione a temi etico-giuridici. Il punto di vista di chi realizza e progetta gli agenti artificiali o di chi si occupa di medicina e terapie assistenziali considera non sufficientemente problematica la questione della relazione tra persona e robot, poiché a quest'ultimo è attribuito un ruolo legato alla funzionalità tecnica.
Al contrario, la necessità di problematizzare la relazione è giustificata da due ordini di motivi: il primo riguarda le scelte che i decisori politici si troveranno a dover compiere in un'ottica di *welfare*; il secondo riguarda la rappresentazione e la narrazione della vecchiaia con la generazione di stereotipi.
La rappresentazione della vecchiaia in Occidente (Costanzi 2022) ha seguito un percorso che attribuisce agli anziani un ruolo nella comunità diverso nei secoli: dal saggio delle società orali fino alla parabola discendente della vulnerabilità e al fenomeno dell'ageismo, sempre più spesso celato dal mito dell'eterna giovinezza. Riteniamo opportuno focalizzare l'attenzione su vulnerabilità e ageismo perché fenomeni interdipendenti, anche se, nell'immaginario collettivo, la vulnerabilità è intesa solo nel senso di fragilità, necessità di cure e protezione senza alcuna apertura all'*agency*. Proprio la combinazione di vulnerabilità e ageismo rafforza un'immagine di comunità escludente che tende a lasciare ai margini chi è ritenuto diverso o più debole rispetto a chi amplifica il culto della giovane età[7].
Il movimento di esclusione e di allontanamento reso in termini spaziali è la esemplificazione del "noi" pericoloso e ingannevole dell'uomo flessibile di Sennett. Nell'epoca moderna, secondo Sennett, "noi" contiene una sorta di riferimento implicito tanto a coloro che sono bisognosi quanto a coloro che vogliono elargire

una forma di assistenzialismo, che lacera il senso della comunità perché non attribuisce un valore positivo all'indipendenza e all'uguaglianza, proponendo un'istanza di subalternità. Sebbene tanto la fiducia quanto il senso di responsabilità reciproca siano ritenuti fondamentali per mantenere le relazioni in una sorta di accordo permanente, la vita di una comunità è determinata anche dal conflitto come luogo in cui s'impara la negoziazione. Tra accordo e disaccordo si trova il "noi" pericoloso creato dal capitalismo per giustificare la flessibilità e la coppia indispensabilità/non indispensabilità: si tratta di un "noi" troppo fragile per reggere l'orizzonte della richiesta dell'altro.
Perché chiamare in causa uno scritto sul ruolo dell'uomo nell'era del capitalismo moderno e un quasi elogio della flessibilità? La rappresentazione della fragilità come unica qualità della vecchiaia trova riscontro solo in apparenza nell'impiego dei robot sociali: come abbiamo visto, infatti, le narrazioni che mettono a fuoco l'interazione tra persone anziane e robot fanno emergere l'orizzonte di una forma di proattività aumentata dall'alterità.

3.2 Oltre la coordinazione: verso l'aggiustamento programmato

Gli esempi di interazione tra *social robot* e persone anziane mettono in luce il tema dell'alterità nella dinamica della coabitazione, che può essere affrontata con la proposta di una convergenza tra la prospettiva semiotica e quella antropologica di corrispondenza inaugurata da Tim Ingold. Infatti, la relazione come corrispondenza consente di spostare l'attenzione sul valore differenziale rispetto all'altro da sé inteso non come caratteristica statica ma come dinamica e dialogica, ossia «nel senso di un nostro *rispondere* a ciò che accade intervenendo, domandando e replicando, come se fossimo impegnati in una corrispondenza postale» (Ingold 2021: 218). L'idea di corrispondenza offre la possibilità di guadagnare l'asse della temporalità contribuendo a definire ulteriormente la relazione attraverso la consapevolezza del passato, un modo di adeguarsi al presente e la possibilità di coordinarsi nel futuro[8]. È una strategia di co-creazione di uno stadio interattivo prima inesistente, il cui valore si acquisisce nella relazione con l'altro da sé.
Questo quadro teorico offre indicazione sulla presa in carico dell'alterità non esaurita nell'idea di corrispondenza e da considerare in convergenza con alcune prospettive semiotiche.
La voce "relazione", presente nel dizionario di Greimas e Courtés, si riferisce a quell'attività cognitiva che identifica identità o differenza tra due grandezze o oggetti del sapere, così come "relazione" è anche il rapporto (secondo diverse dimensioni) tra due oggetti. Ciascun elemento non possiede valore in sé, né questo è immutabile, anzi il valore di ciascun elemento dipende dalla relazione con (almeno) un elemento altro da sé – che in ambito saussuriano e strutturalista è dato in termini differenziali e negativi.
Il paradigma greimasiano propone un modello di narrazione (e di comunicazione) che prevede la giunzione di soggetto e oggetto, in cui l'alterità è oggettivata senza possibilità di negoziare la distanza. Le narrazioni della robotica sociale in relazione con la *Silver Age* non possono essere rappresentate da questo modello (§2.2., §3.1.): nel programma narrativo il soggetto-persona anziana e un oggetto di valore dovrebbero congiungersi attraverso un mezzo che assume un ruolo funzionale e accessorio. Invece, nella rappresentazione della coabitazione tra soggetti e (s)oggetti (§2.2.), ma anche tra oggetti diversi, notiamo la rilevanza della parte-

cipazione anziché della distanza: non si tratta di (con)giunzione ma di una unione di soggetti caratterizzata da una corrispondenza creativa (§2.2., §3.1.), come ipotizza Landowski (2004, 2005).
Il mutamento di paradigma autorizza la modellizzazione delle relazioni in cui il rischio è inscritto nella relazione con i soggetti che abitano mondo[9], situazione a cui come specie ci siamo "abituati" nel corso dell'evoluzione. Tenendo sullo sfondo il tema del rischio, Landowski individua «diversi *regimi di interazione*, e di conseguenza, fra dei *regimi di senso* distinti» (2005, ed. digitale), prediligendo l'unione alla giunzione tra attanti Soggetto e Oggetto e favorendo l'emersione di un soggetto-corpo come alterità. Si apre a una forma di interazione, il regime dell'aggiustamento, che accompagna il regime della regolarità (operazione) e il regime dell'intenzionalità (manipolazione) già previste dalla semiotica narrativa classica. Ricordiamo che un'operazione corrisponde a una sequenza di azioni programmate (ed eventualmente) programmabili: si tratta di un regime di interazione e di senso adeguato a rendere conto del funzionamento di un algoritmo o di un robot come Pepper[10] che compie operazioni quali dare informazioni o ricordare un evento, in forma di un contratto unilaterale, secondo la narrativa greimasiana. La proposta di Landowski sull'aggiustamento si discosta dalla regolarità e dall'intenzionalità: «È infatti nell›interazione stessa, in funzione di ciò che ognuno dei partecipanti trova, e più precisamente sente nella maniera di agire del partner, o dell›avversario, che emergono poco alla volta i principi che consentono agli interattanti di "aggiustarsi" a vicenda» (*ivi*, ed. digitale). Questa modellizzazione della relazione evita l'oggettivazione in favore di una soggettivazione che richiede la compresenza dei soggetti in una sorta di sintonizzazione (Landowski 2004), con l'apertura alla dimensione estesica dell'esperienza[11].
Il regime dell'aggiustamento corrisponde alla descrizione del funzionamento dei robot sociali (par. 2.2) e alla costruzione dell'ambiente ibrido condiviso da agenti artificiali e persone, come ad esempio nel caso di Paro o Pepper in interazione con persone anziane.
Nato dal progetto del robot NAO, Pepper è un robot umanoide con sensori tattili (testa, mani, paraurti), quattro microfoni direzionali, telecamere 3D e HD, un tablet touchscreen. Si muove a 360°, è alto 120 cm e pesa circa 30 kg. Viene utilizzato per ragioni di marketing, per orientare i clienti/utenti in uno spazio ed è utilizzato in progetti pilota per la socializzazione con persone anziane. Nei casi di effettivo utilizzo in situazione qualche volta controllata da un operatore, l'interazione tra Pepper e la persona anziana si esplicita attraverso gesti, espressioni facciali, finanche la persona anziana trattiene Pepper per un braccio mentre gli parla o un'altra elabora brevi racconti della sua vita in risposta alle fotografie mostrate sullo schermo e viene ulteriormente sollecitata a mantenere attiva la situazione comunicativa[12].
I partecipanti all'interazione sono (inter)attanti Soggetti che presentano diverse analogie con i corrispondenti di Ingold in un'ottica di relazione guidata dall'aggiustamento reciproco. Tuttavia, il regime di aggiustamento prevede almeno un certo grado di improvvisazione, di imprevedibilità e di rischio che generalmente emergono quando nella relazione non si può prevedere l'azione o la reazione a un'azione da parte del partner. L'interazione attanziale nel regime dell'aggiustamento prevede una partecipazione dei soggetti che esclude in linea di principio il *social robot*, poiché esclude la regolarità. Questo limite può essere superato se viene contemplato un certo tipo di rapporto con la

regolarità che caratterizza la tecnologia algoritmica al di là del *deep learning*. Recentemente Lancioni e Sparti (2022), sottolineando la possibilità di combinazione dei diversi regimi di interazione e soppesando il rischio di voler identificare pratiche quotidiane per ciascuno di essi, rilanciano il modello di Landowski riconsiderando l'elemento dell'improvvisazione tanto da sostenere la tesi di un'articolazione del regime di aggiustamento che prevede l'esistenza di un aggiustamento programmato. Quest'ultima è una forma di aggiustamento che "*presuppone*" la regolarità causale della programmazione e riesce a contemperare gli aspetti dell'aggiustamento basati sull'improvvisazione. L'interazione attanziale così concettualizzata dai due autori, che richiamano esplicitamente il *bricoleur* proprio come in §2.2., risponde al limite (se così può essere definito) del modello di Landowski, restituendo la coabitazione dinamica tra persone e robot.

4. (Nuove) narrazioni della Silver Age *e aggiustamento programmato*

Una delle ultime rappresentazioni della vecchiaia omnicanale è lo spot *La gioia di condividere*[13] rilasciato da Amazon nel mese di novembre 2023: si tratta di una vecchiaia in qualche modo attiva o resa vivace attraverso il giusto supporto (in questo caso un acquisto sul portale di acquisti del brand, che presuppone un rapporto ravvicinato con gli algoritmi, ossia con una forma di Intelligenza Artificiale).
Qualche anno fa, per consolidare la diffusione di *Echo*, Amazon diffonde uno spot in cui un giovane nipote mostra al nonno, affaccendato nella lettura del quotidiano, il funzionamento dello *smart object*, cui subito dopo saranno rivolte domande e richieste di azione da parte dell'anziano signore. Il giovane nipote svolge solo in apparenza una mediazione nella relazione tra l'anziano e il *device*. Infatti, la narrazione mette in scena una relazionalità in cui la persona anziana si rivolge al *device* in forma di soggetto e adeguando lo scambio comunicativo per renderlo possibile. La rappresentazione di *questa* vecchiaia mostra un soggetto coinvolto e partecipante, quasi divertito, in una forma di interazione attanziale nel regime dell'aggiustamento programmato[14]. Ancora una volta gli *smart objects* non hanno il carattere del mero strumento, come hanno già evidenziato Finocchi, Perri e Peverini, offrendo lo spunto per una ricerca futura su una questione ancora aperta: «my agentivity is modeled on the SO, which in turn creates its own starting from interaction with me and/or all the other SOs online which together determine its action» (2020: 161).
Il mondo di interoggetti e intersoggetti non rappresenta una novità teorica in termini assoluti, ma la prospettiva di interazione si adegua a un mutato contesto comunicativo e narrativo. Bisognerà approfondire l'interazione tra persone anziane e *care robot*: la rappresentazione della vecchiaia non è sovrapponibile alla vulnerabilità come sinonimo di fragilità ma trova una nuova definizione nella proattività generata dalla sintonizzazione e dalla compresenza. Dunque, una diversa rappresentazione della vecchiaia con un *claim* da sottoporre agli esperti di marketing e ai *caregiver* umani: non di soli strumenti vive la persona anziana.

Note

[1] Un *care robot* è un tipo di *social robot* progettato per attività di sostegno e cura. Rudy, prodotto da INF Robotics Inc., è un robot progettato per la relazione di cura di persone di età uguale o superiore ai 65 anni. L'utilizzo in casa è pensato per il miglioramento della socialità e dell'adesione ai trattamenti sanitari (con eventuale controllo da remoto). Si veda: https://www.youtube.com/watch?v=Qt98NlE_SRo.

[2] Si veda l'ultima analisi ISTAT "Gli anziani nelle città metropolitane. Profilo sociodemografico e analisi comparativa fra i contesti urbani" pubblicata nel mese di agosto 2023: https://www.istat.it/it/archivio/287263. Si precisa, inoltre, che la soglia di ingresso nella popolazione anziana a 65 anni è fissata dall'Organizzazione Mondiale della Sanità (e come tale presa come riferimento dall'ISTAT), sebbene già nel 2018 la Società Italiana di gerontologia e geriatria abbia proposto di spostare l'ingresso nella popolazione anziana a 75 anni.

[3] Qui intendiamo che il fenomeno non è ancora pervasivo, anche se in via di diffusione. Tuttavia, il campo d'indagine in ambito medico e sociologico si presenta già strutturato. A questo proposito, raccomandiamo la lettura di alcune *systematic review* sull'impiego di *social robot* (Pepper, Paro) a scopo di cura delle persone anziane, spesso affette da patologie come la demenza o l'Alzheimer: Pandey, Gelin (2018); Kang, Makimoto, Konno, Koh (2020); Yu, Sommerlad, Sakure, Livingston (2022); Luperto, M., Monroy, J., Renoux, J. *et al* (2023).

[4] Nel 2017 la Commissione Affari Legali del Parlamento Europeo, attraverso la relatrice Mady Delvaux, ha presentato una risoluzione con raccomandazioni per la *Commission on Civil Law Rules on Robotics* con l'intento di avviare il confronto tra le parti sociali per individuare scenari relativi alla convivenza tra esseri umani e esseri robotici, definiti persone elettroniche, evidenziando carenze in ambito giuridico e ponendo problemi etici derivanti da una potenziale società ibrida. Cfr. Floridi 2017a, Floridi 2017b.

[5] Non intendiamo approfondire il senso di ibrido che potrebbe apparire come una banalizzazione del senso di amalgama o assemblaggio offerto da Latour, sulla cui raffinatezza e complessità hanno recentemente scritto Mattozzi (2023) e Marrone (2023).

[6] Paro è un robot progettato da Takanori Shibata nel 1993. Utilizzato nella pet therapy in case di cura e per assistenza a persone affette da demenza e persone con disturbo dello spettro autistico, Paro ha la forma di una foca, pesa circa 2,5 kg ed è lungo 55 cm.

[7] In particolare, per l'Italia vale la pena ricordare che l'insistenza sull'immagine della persona sana, piena di forze, esempio di produttività e pronta alla riproduzione resiste fino agli anni Sessanta, come eredità del ventennio fascista (Costanzi 2022).

[8] Ingold, forse ben oltre le sue intenzioni, disegna un modello di comunicazione molto distante dall'eco generata dall'espressione "corrispondenza postale" vagamente assimilabile al modello matematico della comunicazione di Shannon e Weaver .

[9] Qui il riferimento è al cosiddetto principio del mondo stabile da Gigerenzer (2022), in origine e nella forma del mondo instabile da Katsikopoulos et al. (2020).

[10] Presentazione del robot umanoide Pepper a cura del laboratorio di Robotica Cognitiva e *Social Sensing* dell'Istituto di Calcolo e Reti ad Alte Prestazioni: https://www.icar.cnr.it/attrezzature/attrezzatura-1/.

[11] Riprendendo il tema dell'aggiustamento, Moutat (2018) ha offerto una rilettura della robotica sociale nel quadro dei già citati Dumouchel e Damiano, per giungere a una riarticolazione dell'esperienza estetica nel caso di interazioni tra persona e Paro.

[12] Cfr. utilizzo di Pepper a Fulda: https://www.youtube.com/watch?v=pS7uAESUy7g; Pepper interagisce con una persona anziana proponendo attività ludiche come la danza: https://www.youtube.com/watch?v=XuwP5iOB-gs; attività legate alla memoria in persona anziana affetta da demenza: https://www.youtube.com/watch?v=AQn8RuKcGII.

[13] Si veda: https://www.youtube.com/watch?v=_mThQXpI1XQ

[14] Così come questo spot, anche altre campagne insistono sui valori aziendali e sui benefici che alcune persone potrebbero trarre dall'uso di un brand. Si rimanda alla ricerca "Voice4Health" condotta da DataWizard, l'Università Cattolica del Sacro Cuore (centro di ricerca Engage Minds Hub) e Amazon: https://datawizard.it/en/discover-voice4health-voice-assistants/ . Il progetto ha lo scopo di valutare l'uso di assistenti vocali e la diminuzione del senso di isolamento sociale a fronte di interazioni verbali con lo strumento Alexa.

Bibliografia

Bubeck, Dietmut
1995 *Care, Gender, and Justice,* Oxford, Oxford University Press.

Butler, Judith
2015 *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*, Cambridge MA, Harvard University Press (tr. it. *L' alleanza dei corpi*, Roma, Nottetempo, 2017).

Chen, Melvin
2020 *Tale of Two Deficits: Causality and Care in Medical AI*, "Philosophy and Technology", 33, 245-267.

Coeckelbergh, Mark
2016 *Care robots and the future of ICT-mediated elderly care: a response to doom scenarios*, "AI & Society", 31, 455-462.

Committee on Legal Affairs
2018 *European Parliament resolution with recommendations to the Commission on Civil Law Rules on Robotics*
http://www.europarl.europa.eu/committees/en/juri/subject-files.html?id=20170202CDT01121 (05.09.2023).

Costanzi, Carla
2022 *Storia della vecchiaia nella cultura occidentale*, Roma, Maggioli editore.

Dolbeau-Bandin, Cecile
2022 "Chapitre 22. Usage des robots Paro® et Cutii® dans des institutions gériatriques", in Tisseron, Serge & Tordo, Frédéric (a cura di) *Pratiquer les cyberpsychothérapies. Jeux vidéo. Réalité virtuelle. Robots*, Paris, Dunod, 213-218.

Dumouchel, Paul & Damiano, Luisa
2016 *Essai sur l'empathie artificielle*, Paris, Éditions du Seuil (tr. it. *Vivere con i robot. Saggio sull'empatia artificiale*, Milano, Raffaello Cortina Editore 2019).

Finocchi, Riccardo, Perri, Antonio & Peverini, Paolo
2020 *Smart objects in daily life: Tackling the rise of new life forms in a semiotic perspective*, "Semiotica", 236-237, 143-166.

Floridi, Luciano
2017a *Roman law offers a better guide to robot right than sci-fi*, "Financial Times" https://www.ft.com/content/99d60326-f85d-11e6-bd4e-68d53499ed71 22.02.2017 (11.09.2023).
2017b *Robots, jobs, taxes and responsibilities*, "Philosophy and Technology", 30, 1-4.

Gigerenzer, Gerd
2021 *How to Stay Smart in a Smart World. Why Human Intelligence Still Beats Algorithms*, Cambridge MA, The MIT Press.

Greimas, Algirdas J. & Courtés, Joseph (a cura di)
1986 *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage II*, Paris, Hachette.

Ingold, Tim
2021 *Correspondences*, Cambridge, Polity Press Ltd (tr. it. *Corrispondenze*, Milano, Raffaello Cortina, 2021)

Inoue, Kaoru, Wada Kazuyoshi & Shibata Takanori
2021 *Exploring the applicability of the robotic seal PARO to support caring for older persons with dementia within the home context*, "Palliative Care Social Practice", 15, https://doi:10.1177/26323524211030285 (18.01.2024)
Johansson-Pajala, Rose-Marie & Gustafsson Christine
2022 *Significant challenges when introducing care robots in Swedish elder care*, "Disability and Rehabilitation: Assistive Technology", 17, 2, 166-176.
Kang, Hee Sun, Makimoto, Kyoko, Konno, Rie & Koh, In Soon
2020 *Review of Outcome Measures in PARO Robot Intervention Studies for Dementia Care*, "Geriatriac Nursing", 41, 207–214.
Kangasniemi, Mari and Rantanen, Teemi
2018 *Care Personnel's Attitudes and Fears Toward Care Robots in Elderly Care: A Comparison of Data from the Care Personnel in Finland and Japan*, "Journal of Nursing Scholarship", 50, 634-644.
Katsikopoulos, Konstantinos, Şimşek, Özgür, Buckmann, Mark & Gigerenzer, Gerd
2020 *Classification in the wild*, Cambridge MA, The MIT Press.
Lancioni, Tarcisio, Sparti, Davide
2022 *L'improvvisazione come forma di aggiustamento programmato*, "Acta Semiotica", II, 4/2022, 122-136, https://doi.org/10.23925/2763-700X.2022n4.60280 (26.01.2024).
Landowski, Eric
2002 "Dalla parte delle cose", in Marrone Giovanni & Landowski, Eric (a cura di), *La società degli oggetti. Problemi di interoggettività*, Roma, Meltemi, 39-44.
2004 *Passions sans nom. Essais de socio-sémiotique III*, Parigi, PUF.
2005 *Les interactions risquées*, Limoges, Pulim (tr. it. *Rischiare nelle interazioni*, Milano, Franco Angeli, 2010).
2018a *Note préliminaire. Eléments pour une sémiotique des objets (matérialité, interaction, spatialité*, "Actes Sémiotiques", 121, http://epublications.unilim.fr/revues/as/6133 (12.01.2024).
2018b *Nouveaux jalons pour une sémiotique des objets (design et robotique). Présentation*, "Actes Sémiotiques", 121: <http://epublications.unilim.fr/revues/as/6131> (12.01.2024).
Lalumera, Elisabetta
2023 *Star bene. Un'analisi filosofica*, Bologna, Il Mulino.
Luperto, Matteo, Monroy, Javier, Renoux, Jennifer *et al.*
2023 *Integrating Social Assistive Robots, IoT, Virtual Communities and Smart Objects to Assist at-Home Independently Living Elders: the MoveCare Project*, "International Journal of Social Robotics", vol. 15, 517-554.
Marrone, Giovanni
2002 "Dal design all'interoggettività: questioni introduttive", in Marrone, Giovanni & Landowski, Eric (a cura di), *La società degli oggetti. Problemi di interoggettività*, Roma, Meltemi, 9-38.
2023 *Siamo sempre stati ibridi: e Paperino lo sa*, "E|C", 37, 48-61.
Mattozzi, Alvise
2023 *Beyond "Hybrid". The Partially Misleading Relevance of a Notion, Alleged to Be One of Latour's, and Its Possible Overcoming*, "E|C", 37, 24-47.
Melkas, Helinä, Hennala, Lea, Pekkarinen, Satu & Kyrki, Ville
2020 *Impacts of robot implementation on care personnel and clients in elderly-care institutions*, "International Journal of Medical Informatics", 134, https://doi.org/10.1016/j.ijmedinf.2019.104041 (11.09.2023).
Moutat, Anne
2018 *Robotique humanoïde et interaction sociale: utopie ou réalité?*, "Actes Sémiotiques", 121, <http://epublications.unilim.fr/revues/as/6132> (08.01.2024).
Niemelä, Marketta & Melkas, Helinä
2019 "Robots as Social and Physical Assistants in Elderly Care", in Toivonen, Marja & Saari, Evelina (eds.), *Human-Centered Digitalization and Services*, https://doi.org/10.1007/978-981-13-7725-9_10 (11.09.2023).

Novak, Thomas & Hoffman, Donna
2017 *Consumer and Object Experience in the Internet of Things: An Assemblage Theory Approach*, "*Journal of Consumer Research*", 44, 6, 1178–1204.
2019 *Relationship journeys in the internet of things: a new framework for understanding interactions between consumers and smart objects*, "Journal of the Academy of Marketing Science", 47, 2, 216-237.
Pandey Amit K & Gelin, Rodolphe
2018 *A Mass-Produced Sociable Humanoid Robot: Pepper: The First Machine of Its Kind*, "IEEE Robotics & Automation Magazine", 25, 3, 40-48.
Peverini, Paolo
2021 *Smart Objects as Social Actors Towards a New Society of Objects between Semiotics and Actor Network Theory*, "Versus", 133, 2/2021, 285-298.
Schönmann, Manuela, Bodenschatz, Anja, Uhl, Matthias & Walkowitz, Gari
2023 *The Care-Dependent are Less Averse to Care Robots: An Empirical Comparison of Attitudes*, "International Journal of Social Robotics", 15, 1007–1024.
Skaug Sætra, Henrik
2020 *The foundations of a policy for the use of social robots in care*, "Technology in Society", 63, https://doi.org/10.1016/j.techsoc.2020.101383 (12.09.2023).
Semprini, Andrea
2002 "Oggetti senza frontiere", in Marrone Giovanni & Landowski, Eric (a cura di), *La società degli oggetti. Problemi di interoggettività*, Roma, Meltemi, 47-60.
Sennett, Richard
1999 *The corrosion of character*, London-New York, W.W. Norton & Company.
Sparrow, Robert & Sparrow, Linda
2006 *In the hands of machines? The future of aged care*, "Minds & Machines", 16, 141–161.
Tapus, Adriana, Tapus, Cristian & Mataric, Maja J.
2009 *The use of socially assistive robots in the design of intelligent cognitive therapies for people with dementia*, "IEEE International Conference on Rehabilitation Robotics", 924–929.
Yu Clare, Sommerlad Andrew, Sakure Lena & Livingston Gill
2022 *Socially assistive robots for people with dementia: Systematic review and meta-analysis of feasibility, acceptability and the effect on cognition, neuropsychiatric symptoms and quality of life*, "Ageing research reviews", 78, <doi: 10.1016/j.arr.2022.101633> (14.09.2023).
Vallor, Shannon
2011 *Carebots and Caregivers: Sustaining the Ethical Ideal of Care in the Twenty-First Century*, "Philosophy and Technology", 24, 251–268.

Il superuomo che invecchia: la terza età nei fumetti di supereroi

di Francesco Galofaro

«Gli eroi son tutti giovani e belli»
Francesco Guccini, *La locomotiva*

Abstract in English

In relation to our culture, superhero comics constitute a *corpus* of myths in the technical sense, being subject to those constant rewritings and reincarnations that, with Lévi-Strauss, characterise myth as pure content plane. The origins of the heroes in tights are subject to actualisation and reinvention; their precarious cosmos is subject to periodic apocalypses. This happens because of a preterition: the superhero cannot grow old. The superhero's competence is embodied in most cases by his athletic and muscular body; this happens even when his 'special' abilities are eminently intellectual. What superhero comics remove is not exactly death (the good death of the superhero is a ubiquitous *topos*). More precisely, repression regards life in a body that is no longer functional and erotic. Generally speaking, in this genre of comics, characters do not age, or are condemned to an eternal old age, of which they render an oleographic image.
Some stories, outside the usual serial continuity, exploit the ageing of the superhero. Works such as *The Dark Knight Returns, Watchmen, The Story of Our Lives of Spider-Man and The Fantastic Four* lend themselves to a study of the narrative functions attributed to the elderly: a sender who guarantees the transcendence of values; a subject struggling against a "not-being-able to do" embodied in his own body; a non-antisubject who redeems himself and discovers interpersonal relationships of a different quality. The *life/death* value opposition selects the different thematic and attitudinal roles associated with the old person. They are also assigned either a euphoric or a dysphoric value, depending on whether the elderly person is able to compensate for the loss of know-how to do through a know-how to be, by making changes in his or her lifestyle. In this way, the comic strip organises the issues related to old age by contrasting models and anti-models.

Keywords: fumetto, mito; vita/morte; pragmatico/esistenziale; replicabilità

1. Obiettivi

Il fumetto di supereroi è per molti versi un'espressione del mito contemporaneo. Pertanto, mi è parso interessante indagare come in esso si rappresenti l'invecchia-

mento del supereroe sotto un profilo grafico e narrativo per comprendere meglio il rapporto che la nostra cultura intrattiene con la vita e con la morte.
Anche il mito tradizionale mostra un rapporto problematico con la vecchiaia e la morte: il più antico, quello di Gilgameš, narra proprio di un eroe che non si rassegna a togliere il disturbo. La pianta della vita, che egli trova e che gli viene sottratta, restituisce la *giovinezza* a chi la mangia. Per quanto il divenire anziani, in epoche in cui la vita era piuttosto breve, dovesse avere un senso diverso da quello che gli si attribuisce oggi, spesso gli eroi e le eroine del mito compiono le proprie imprese da giovani e muoiono prima di aver raggiunto l'età della saggezza.
Vi sono eccezioni. Nell'*Iliade*, Nestore restituisce l'immagine oleografica del vecchio saggio dispensatore di consigli a principi achei irruenti e scarsamente autoconsapevoli, almeno secondo la lettura di Snell (1946). Non è chiaro come sia morto: «ritornò sano e salvo a Pilo, dove visse sino a tarda età, in pace serena, circondato dai suoi robusti e intelligenti figlioli (Graves 1955)». Nel poema omerico troviamo anche Priamo: eroe saggio, probo quanto tragico: troppo anziano per battersi, è destinato ad assistere alla morte dei propri figli. La vecchiaia è dunque associata all'impotenza e al dolore.
Anche nel fumetto di supereroi l'invecchiamento è un'*eccezione*. Tra i supereroi della *golden age* (1938 – 1954)[1], Wonder Woman non invecchia perché è una dea; Superman perché è un alieno; Namor perché è un ibrido tra uomo e atlantideo … Nel corpus su cui si basa il presente studio, Reed Richards dei *Fantastici 4* è caratterizzato fin dal primo numero come uno scienziato quarantenne brizzolato con qualche ruga espressiva sulla fronte (Lee & Kirby 1961). In seguito, sembra ringiovanire: cessa di fumare la pipa, smette giacca e cravatta per indossare il costume realizzato dalla moglie Susan (Lee & Kirby 1962) e mostrare un fisico prestante. Susan è al principio una giovane bionda che veste alla moda dell'epoca, non volgare ma di grande fascino: il principe Namor le promette di risparmiare la terra se acconsentirà a sposarlo. Nel corso dei decenni il personaggio si emancipa progressivamente (Byrne 1982). Tuttavia, nonostante due gravidanze, è una perenne pin-up col vitino da vespa, occhi azzurri e labbra carnose (Lodbel & Davies 1998).

1.1 Il corpus

La quantità di fumetti di supereroi non permette una disamina esaustiva né un criterio di selezione indiscutibile; l'analisi si concentra prevalentemente su due classici del fumetto del 1986 (*Watchmen* e *Dark Knight*), perché rappresentarono il tema della senescenza del supereroe in maniera innovativa, tanto da costituire tuttora un modello. Inoltre, mi sono concentrato sui Fantastici Quattro (1961 – oggi), perché le tante raccolte di storie classiche e contemporanee disponibili permettono di effettuare una sorta di "carotaggio". Inoltre, ho preso in considerazione una miniserie speciale dell'Uomo Ragno, in cui la vita dell'arrampicamuri è raccontata come se, a partire dagli anni '60, egli fosse invecchiato normalmente. Non mi sono occupato dei film e delle serie televisive sui supereroi, principalmente perché in essi l'invecchiamento dell'interprete obbliga gli autori a introdurre un parallelo invecchiamento del personaggio.

2. Fumetto e mito

A fare del fumetto di supereroi un corpus di miti non è l'analogia, vaga o puntuale, tra le gesta dei superuomini statunitensi e quelle degli eroi greci; il fumetto di supereroi condivide col mito le riscritture attraverso cui esso si riattualizza costantemente. Sono le varianti a definire il mito; non una sua supposta versione "autentica" o primitiva:

> La nostra proposta è (…) di definire ogni mito in base all'insieme di tutte le sue versioni. In altri termini: il mito resta mito fin tanto che è percepito come tale (…) Non esiteremo dunque ad annoverare Freud, come Sofocle, fra le nostre fonti del mito di Edipo. Le loro versioni meritano lo stesso credito delle altre, più antiche e, in apparenza, più "autentiche" (Lévi-Strauss 1964: 566 - 567).

Lévi-Strauss (1971: 610) concepisce il mito come una struttura che necessita di essere costantemente raccontata: è "senso meno il suono". Questa caratteristica non si spiega solo con la trasmissione orale, dato che il mito conosce anche riscritture, adattamenti cinematografici, serie televisive. Egli chiama *traduzioni* queste costanti ri-narrazioni, sottolineandone la natura *diacritica:* «Ogni loro trasformazione risulta da un'opposizione dialettica a un'altra trasformazione e la loro essenza consiste nel fatto irriducibile della traduzione *mediante* l'opposizione e *per* l'opposizione» (*ivi*: 608).
Dunque, la *replicabilità* (Dusi & Spaziante 2006) è la condizione perché il fumetto di supereroi possa essere considerato un corpus di miti in senso stretto. Le origini di Superman e Batman, il ciclo della morte e rinascita di Fenice vengono periodicamente riscritte. Il mondo finzionale in cui sono ambientate le storie va incontro a periodiche apocalissi.
Gli editori di fumetti motivano tali azzeramenti con la necessità di attrarre lettori delle nuove generazioni, i quali difficilmente possono apprezzare i numeri originali, ambientati in altre epoche caratterizzate da valori differenti e da un linguaggio fumettistico arcaico. Il processo di *traduzione* ha coinvolto altri media (cinema, serie tv) e si è esteso a svariati mondi finzionali non compossibili (il cosiddetto multiverso), permettendo maggiore libertà nella riscrittura, aggiornamenti quanto a moda, costumi, stili di vita: è il caso, ad esempio, di Miles Morales, versione ringiovanita e *blackwashed* dell'Uomo Ragno.

2.1 Autonomizzazione del supereroe

Le riscritture dei miti classici coinvolgono il racconto orale, la poesia epica, il teatro, l'opera, il cinema … Anche il fumetto riscrive eroi mitologici come Thor ed Ercole. Nel mito classico, alcune caratteristiche registrate dall'enciclopedia sono antonimiche: Ifigenia è morta (in Aulide) o viva (in Tauride) finché un *testo* non attualizza una delle due possibilità disegnando un percorso coerente. *Rifacimenti* e *riprese* assicurano agli eroi di qualunque genere di storia un certo grado di indipendenza enciclopedica dalle narrazioni in cui si trovano implicati (Barbieri 2006: 194).
I fumetti moltiplicano le riscritture mutando ogni caratteristica del supereroe, realizzando, col tempo ogni combinatoria dei tratti possibili di un *sistema*. Cambiano le peculiarità plastiche del costume; cambia il sesso, l'appartenen-

za etnica, l'età, l'identità segreta del supereroe e perfino il suo nome. Inoltre, quando la storia viene attualizzata al presente dell'atto enunciativo, muta la *programmazione temporale* e il *mondo possibile* in cui è ambientata la storia, con conseguenze sulle relazioni del supereroe e sui vissuti finzionali che danno forma alla sua esperienza.
Secondo Eco (1979: 8.7) «Il vero problema dell'identità attraverso mondi è individuare qualcosa come persistente attraverso stati di cose alternativi». Infatti, le caratteristiche del supereroe possono mutare, ma *non tutte insieme.* È vero che, un tratto alla volta, si può trasformare Superman in Wonder Woman; tuttavia, non riconosciamo in Wonder Woman una *variante* di Superman proprio come Achille non è una variante di Pentesilea. A cambiare è il loro senso: non sono mutuamente sostituibili (Hjelmslev 1943: 80). Che nei racconti alcuni tratti rimangano *costanti* (*ivi:* 28) è tra i motivi che rendono possibile e utile un'analisi strutturale. Ciascun mondo possibile riprende dall'enciclopedia una classe di funtivi, di volta in volta diversi, che fungono da *costante.* Istituisce inoltre una seconda classe di funtivi, che fungono da *variabile*, tramite un processo di *differenziazione* dalle caratteristiche registrate nell'enciclopedia. In tal modo si genera una nuova *variante* del supereroe, e l'enciclopedia sarà aggiornata. Così, tra le varianti si conserva un'aria di famiglia (Wittgenstein 1953: 67). Per tutti questi motivi, come nell'analisi del mito, anche in quella del fumetto non sembra corretto attribuire un peso speciale all'*Ur-text* originale o alle varianti più antiche.

2.2 Esorcizzare la morte

Anche Umberto Eco (1964) era convinto che Superman fosse un mito contemporaneo, sebbene per ragioni diverse da quelle che ho esposto sopra. Secondo Eco, la società della *demitizzazione* aveva sviluppato nuovi simboli, come i supereroi, per sostituire i precedenti, avvertiti come obsoleti.
Il genere di serialità analizzata da Eco, oggi superata, consisteva in episodi autoconclusivi con un legame molto tenue tra loro. Gli autori dell'epoca si privavano di molte potenzialità sotto il profilo dello sviluppo narrativo. Le storie di Superman della *Golden Age* erano effettivamente ambientate in una sorta di *presente onirico,* sottratto alle leggi di causa e di effetto.
Eco avanzava diverse ipotesi sul motivo dell'adozione di questo genere di serialità. Molte sono basate sul suo corpus d'analisi e risultano oggi datate. Tra esse, tuttavia, ve n'è una pertinente alla nostra ricerca: «nello stesso comic book, o la settimana successiva, inizia una nuova storia. Se essa riprendesse Superman al punto in cui lo aveva lasciato, Superman avrebbe fatto un passo verso la morte» (Eco 1964: 220). Secondo Eco, la peculiare temporalità che caratterizza questo genere di fumetto risulta dalla necessità di inserire un personaggio immortale nel contesto di quotidianità che caratterizza l'esperienza del lettore. Si tratta di un'interpretazione interessante della penuria di supereroi anziani in cui ci si imbatte al momento di costruire un corpus; non è l'unica, come vedremo.

2.3 Invecchiamento e multiverso

Come si è detto, Eco considera prevalentemente storie di Superman della golden

age. Questo non gli impedisce di notare quanto poco sia credibile, alla lunga, l'eterna giovinezza dei protagonisti dei fumetti. Per ovviare al fatto che personaggi creati alla fine degli anni '30 continuassero a muoversi a proprio agio nella cronologia degli anni '60 e '70 la DC comics distinse tra due realtà alternative (Terra-1 e Terra-2) ambientando le storie della *silver age* del fumetto nella prima, quelle della golden age nella seconda. Il passaggio tra golden e silver age (1956 - 1972) è solitamente giustificato con il mutamento generazionale (cfr. Restaino 2004: 153 - 159). Da un punto di vista semiotico, tuttavia, è proprio l'introduzione di due diversi *mondi finzionali* (Eco 1979) per rimediare all'inverosimiglianza del mancato invecchiamento dei supereroi è una tra le caratteristiche narrative che permettono di fondare nel testo il passaggio dall'età dell'oro a quella d'argento nel fumetto. In questo modo ha origine il *multiverso* fumettistico*,* un espediente narrativo oggi un po' abusato.

3. Superanziani-soggetto

La necessità di azzerare periodicamente le vicende biografiche dei supereroi per attualizzarle nel mutato contesto storico è tra i motivi per cui non si trovano serie regolari con protagonisti divenuti anziani nel corso delle uscite. Un'eccezione importante è costituita dal Batman di *Terra-2,* la linea temporale che, come si è detto, tra gli anni '60 e '80, proseguiva le storie dei supereroi degli anni '40. Su *Terra-2* Bruce Wayne invecchia, appende il costume al chiodo e sposa Selina Kyle (Catwoman) dalla quale ha una figlia. Purtroppo, una gang gli uccide la moglie (Levitz e Stanton 1977) condannandolo a un lutto senza vie d'uscita. Così, quando un supercriminale minaccia i suoi ex-compagni della *Justice Society of America*, torna a calzare i panni di Batman e si sacrifica per loro (Levitz & Staton 1979). In questi due albi Wayne è ritratto come un uomo dal fisico vigoroso ma ricurvo per il peso del dolore e dell'angoscia. I capelli sono brizzolati, la mascella quadrata, l'espressione afflitta (Fig. 1).



Fig. 1. Paul Levitz e Joe Staton, "Only Legends Live Forever!", 1979

La storia presenta due temi che ritorneranno spesso nel nostro corpus. Il primo è il *rientro in scena* che risponde alla mancata realizzazione del supereroe sul piano del fare e dell'essere, una volta sopraggiunto il pensionamento. Il secondo è quello del *sacrificio*, che può essere letto come una realizzazione compiuta e definitiva:

la bella morte e il rimpianto dei supercolleghi sono la soluzione alla miserabile solitudine dell'anziano uomo pipistrello.

3.1 La perdita della competenza

Nonostante l'importante precedente di cui sopra, la terza età del supereroe non è rappresentata nelle serie regolari. È piuttosto il tema di miniserie autoconclusive, affidate a scrittori affermati e abili disegnatori, raccolte in volume per le librerie. Si rivolgono a lettori esigenti, che si attendono intrecci meno scontati e un'indagine psicologica più approfondita dei personaggi. Un modello è costituito ancora una volta da Batman. Il protagonista di *The Dark Knight Returns* (Miller & Janson 1986) è un Bruce Wayne ultracinquantenne, single e insoddisfatto della propria vita dissipata. Torna a vestire la calzamaglia per fronteggiare una crisi sociale e internazionale *à la fois*. In realtà, è descritto come una persona irrisolta, in lotta con i propri demoni: un corpo che non risponde come un tempo alla volontà; il rapporto fallimentare con i diversi comprimari susseguitisi nella parte di *Robin;* l'occasione di chiudere i conti con vecchi avversari. Soprattutto, è vittima di una sorta di *coazione a ripetere:* egli si nutre del conflitto, come i supercriminali cui dà la caccia. Il Batman di Miller inaugurò un'epoca in cui le storie dei supereroi – incluse quelle seriali – si fecero meno ingenue, scanzonate e ottimiste: il supereroe anziano *non è innocente;* se la sua morale rimane il più delle volte acriticamente manichea – un tratto di genere che lo accomuna al *noir* – quella del mondo in cui vive non lo è più. L'opera permette di avanzare una nuova ipotesi sui motivi per cui non si invecchia nei fumetti *seriali* di supereroi. Si tratta di un problema relativo alla struttura narrativa del fumetto stesso (Greimas & Courtès 1979).
Come scrive Mattozzi (2005), *la competenza del supereroe si incarna nel suo supercorpo*. Esso è l'elemento che sul piano d'espressione manifesta il potere e il saper fare del supereroe. Mattozzi concentra la propria analisi sulle *pose* di supereroi rappresentati con tratti statuari, muscoli ben evidenziati, anatomie ipercinetiche che infrangono i limiti del realismo. Incarnando la competenza, il corpo del supereroe non può essere rappresentato altrimenti. A riprova di ciò si può citare il personaggio di *Ciclope,* componente del super gruppo *X-men,* apostrofato nei dialoghi degli autori come *slim* (magrolino, macilento), laddove i disegnatori gli appioppano invariabilmente un corpo da culturista. Al contrario, il corpo del supereroe anziano è debole e, in alcuni casi, antiestetico. La perdita di un corpo giovane, performante ed erotico si accompagna dunque a una *perdita della competenza*. Nel caso del Batman di Miller e Janson, prima del rientro in scena, Bruce Wayne porta dei baffi eleganti (Fig. 2), che taglierà quando deciderà di indossare nuovamente il cappuccio. Anche i capelli bianchi vengono riorganizzati in una pettinatura più funzionale. In tal modo, al suo *rientro in scena,* Wayne sembra ringiovanire e rinvigorirsi.
Il corpo invecchiato ha il ruolo attanziale di *opponente* nella misura in cui incarna il *non poter fare* del soggetto-supereroe. Nel proprio monologo interiore il protagonista descrive le reazioni sensomotorie disforiche provate durante il combattimento: lentezza, dolori alle articolazioni, ossa che scricchiolano. Normalmente il corpo del supereroe può essere percosso, contuso, sottoposto a tagli e mutilazioni senza termine ritornando sempre intonso al bisogno. L'anziano Batman, tuttavia, necessita di tempi di recupero maggiori; non può attendere la completa

guarigione. Anche dal punto di vista grafico, il corpo ferito di Bruce Wayne, pur mantenendo inalterata la propria muscolarità, si copre di cicatrici; il disegnatore evidenzia le rughe del volto; perfino la stempiatura si fa più evidente.



Fig. 2. Frank Miller e Klaus Janson *Batman: the dark knight returns*, 1986

In proposito si può parlare di una costante ricerca della sfida per mantenere il proprio corpo a un livello adeguato sul piano della performance. Non importa se la sfida consiste nel confronto con bande di giovani teppisti o contro Joker. Ritroviamo alcuni tratti fondamentali della sfida secondo Greimas (1983: 205-215): in fondo, la complicità tra manipolatore e manipolato che presuppone la condivisione dei valori di fondo si dà a maggior ragione nella *sfida con se stessi* in quanto entrambi i ruoli si incarnano nel medesimo attore.
Tra gli altri antisoggetti con cui Batman si batte in *Dark Knight,* merita attenzione Superman. Il duello messo in scena da Miller e Janson conoscerà diverse riscritture, anche cinematografiche. Al contrario di quello di Bruce Wayne, il corpo di Superman non invecchia. Non ha una ruga e dimostra perennemente vent'anni. Se teniamo fermo il paragone col mito, Batman sta agli eroi come Superman agli dèi in quanto è a tutti gli effetti immortale – nel fumetto sopravvive a un'esplosione nucleare. Superman è il cane da guardia del potere e mostra un dogmatico rispetto verso le istituzioni, laddove Batman rappresenta, come i detective dei romanzi *noir*, un ideale di giustizia astratto, assoluto e non compromissorio. Un'ulteriore differenza tra Superman e Batman, pertinente al tema del presente articolo, consiste nel fatto che il primo è un eroe individuale mentre Batman, in questa particolare versione, si circonda di giovani emuli psicolabili per i quali diviene una guida idolatrata. Tra questi vi è la giovane Carrie Kelly, tredicenne, i cui genitori sono intellettuali di sinistra in disarmo che passano la vita a commentare talk show televisivi e che giudicano Batman «un fascista». Carrie diviene il nuovo Robin permettendo a Batman, che invidia il corpo atletico della sua aiutante preadolescente, di riprendere il gioco *maestro/allievo*. Come vedremo, il *trasferimento della competenza* è un tema importante in associazione all'anzianità.

3.2 Il soggetto realizzato

Una visione più serena dell'anzianità si trova in una storia dei *Fantastici Quattro* scritta in occasione del quarantesimo anniversario (editoriale) del matrimonio tra

Reed Richards e Susan Storm (Kesel & Johnson 2006). Divenuta anziana, l'inossidabile coppia raduna ad un party diverse versioni di sé provenienti da vari momenti della propria vita, come in un album di ricordi animato, raccontato non cronologicamente. La coppia ha raggiunto la tranquillità: Susan esibisce le foto dei nipotini; suo fratello Johnny ha finalmente messo la testa a posto; non è chiaro se Reed sia riuscito a curare l'amico Ben Grimm; in compenso, non teme più di mostrarsi sentimentale. In questa prospettiva, sia gli episodi piacevoli della vita della coppia (il corteggiamento, la proposta, il matrimonio) sia le crisi (il triangolo amoroso di Sue con Namor; la richiesta di divorzio) appaiono trasfigurati: i colori virano all'oro, al seppia; la luce è onnipresente in queste tavole. I due super anziani sono rappresentati come una coppia di eccentrici: il costume è sostituito da un camice bianco, sotto il quale i due portano maglioni a collo alto neri e guanti dello stesso colore. Reed porta una sciarpa blu. I suoi capelli sono bianchi e corti, il volto magro, gli occhi piccoli e socchiusi. Susan ha ancora capelli biondi con un'acconciatura "spettinata", porta occhiali da ipermetrope e mostra appena qualche ruga. Entrambi sono abbronzati e sorridono pressoché in ogni vignetta (Fig. 3). Lo status di anziani felici è rappresentato anche da un set di mazze da golf che Reed porta tra i bagagli della nuova avventura che si accinge a vivere con Sue. Al termine della festa i due preparano una valigia e attraversano un portale luminoso: Reed mostrerà a Susan «qualcosa che nessuno ha mai visto prima».



Fig.3. Karl Kesel e Drew Johnson, *The Life Fantastic*, 2006.

Con ogni evidenza, il racconto mette in scena una *compiuta realizzazione* di coppia. Non potrebbe essere altrimenti, dato che la gran parte delle prove che essi affrontano hanno un carattere relazionale-matrimoniale. Il carattere duale del soggetto Richards-Storm è confermato anche da altri racconti di realizzazione presenti nel nostro corpus (Russell & Izaakse 2021). Solo in questo modo i due anziani supereroi possono intraprendere serenamente l'ultimo viaggio. Come accade per alcuni personaggi biblici, la fine della vita terrena non è la morte, ma a un passaggio interdimensionale, equivalente fumettistico dell'ascesa al cielo.

4. Superanziani-destinante

Watchmen (Moore & Gibbons 1986) è un altro indiscusso classico del fumetto. Ha ispirato un film di successo e una serie tv analizzata da Coviello (2021) e Bernardelli (2023). In questa sede l'opera mi interessa perché vi si trovano interessanti esempi in cui la perdita della competenza del supereroe sul piano del fare, di cui

ho già scritto sopra, si accompagna al trasferimento della competenza su quello dell'essere. Il fumetto racconta le sorti di due generazioni di supereroi costretti al pensionamento anticipato da Richard Nixon; tra essi, quelli della prima generazione (i *Minutemen*) hanno raggiunto ormai un'età ragguardevole. La storia include una pletora di supereroi originali che, tuttavia, rinviano enciclopedicamente ad altri eroi molto noti grazie a caratteri figurativi, valoriali, o che coinvolgono la programmazione spazio-temporale della storia.

Ad esempio, *Nite Owl* rinvia a *Batman* per via della caverna, della sua ricchezza, dei suoi gadget tecnologici. *Rorschach* rimanda a *Mr. A* di Steve Ditko, in quanto entrambi sono eroi manichei, dal volto enigmatico; indossano un cappello fedora; professano un individualismo radicale, "di destra". Dato che i suoi personaggi presentano una varietà di tratti stereotipici, *Watchmen* è per certi versi un racconto *sul* mito del supereroe (una de-mitizzazione: cfr. Gatto & Brancato 2006: 142). Dopo il proprio ritiro, Hollis Mason, (*Nite Howl)* ha scritto un libro di ricordi, e dispensa consigli al suo successore Daniel Dreiberg, uno dei protagonisti della miniserie. Mason è un anziano che "invecchia bene": le rughe non nascondono la mascella squadrata, gli occhi chiari, il sorriso sulle labbra e i capelli bianchi perfettamente pettinati, con la riga in ordine. Mason intrattiene rapporti camerateschi con la propria ex-nemesi, il supercattivo *Moloch*. Al contrario di Mason, Moloch invecchia male: è povero, malato e dipendente da antidolorifici. Il suo volto è magro, scavato, i capelli corti mettono in evidenza le orecchie a punta, e – dal punto di vista del colore – il disegnatore lo illumina sempre con una luce giallastra, che gli conferisce l'aspetto di un goblin. L'invecchiamento del supercriminale è dunque rappresentato in maniera speculare a quello dell'eroe: l'identificazione del bene e del bello può ricordare l'estetica di Platone.

Il ruolo tematico di Mason ricorda quello di Mentore nell'Odissea: sostituisce un padre assente. Questo genere di anziano – esemplificato dalla zia May nell'Uomo Ragno – trasferisce la competenza al soggetto-supereroe, che eredita un potere e un sapere non tanto sul piano del fare, quanto piuttosto su quello dell'essere. Nell'universo secolarizzato dei supereroi questo genere d'anziani ha la funzione di correlare l'universo immanente del racconto e quello trascendente dei valori, dei quali si fa garante. La trasmissione della competenza può dunque essere considerata come un caso di *comunicazione partecipativa* (Greimas 1983: 40).

Tuttavia, la presenza di questi anziani impedisce di fatto ai soggetti di divenire compiutamente adulti, condannandoli ad un'adolescenza coatta. Non è un caso che l'allievo ed emulo di Mason, Daniel Dreiberg, sia sessualmente *impotente:* egli risolve il proprio problema indossando il costume, feticisticamente.

Dal punto di vista delle strutture narrative, il fatto che l'anziano mentore ricopra il ruolo di destinante è il motivo per cui, nelle serie regolari, è piuttosto difficile che muoia. Se in *Watchmen* Mason viene assassinato da una gang di teppisti e il suo pupillo Dreiberg risolve infine i propri problemi, realizzandosi, ciò si deve al fatto che l'opera è una miniserie, come tale destinata a concludersi; nel fumetto seriale il supereroe non può invecchiare perché, tra le altre cose, non può divenire adulto. Allo stesso tempo, l'anziano mentore non può morire perché il giovane necessiterà sempre di una figura vicaria del padre[2].

4.1 Anziani sanzionatori

In *Watchmen* si trova un altro genere d'anziano, forse più interessante perché

non del tutto pacificato. Sally Jupiter *(Silk spectre)* vive in una casa di riposo. Alcolista, rimpiange la giovinezza perduta, quando era una supereroina e un *sex symbol:* colleziona parodie pornografiche delle proprie avventure[3]. È ritratta come una donna anziana, dalla pettinatura totalmente fuori moda, avvolta in una vestaglia rosa che la rende squadrata e ingombrante: ciò che resta di un supercorpo.
Sally non riesce a risolvere il conflitto generazionale con la figlia Laurie, protagonista femminile della miniserie. Quest'ultima rappresenta forse una figura di donna maggiormente emancipata ma fondamentalmente nevrotica e irrisolta nel ruolo di compagna di supereroi maschi. Accusa la madre di averla spinta a divenire una supereroina proiettando su di lei le proprie aspirazioni. Laurie non comprende come Sally possa aver perdonato il proprio stupratore, il supereroe noto come *il Comico,* finché non scopre di esserne la figlia. Il rapporto tra Laurie e Sally è antitetico a quello, epigonale, che si dà tra Dreiberg e Mason: la madre è infatti l'*antimodello* della figlia. Il ruolo attanziale di Sally Jupiter è quello di *destinante sanzionatore:* al termine della storia, dopo avere incidentalmente salvato il mondo da un conflitto nucleare, Laurie riuscirà finalmente a riconciliarsi con la madre. Sally impersona lo stereotipo dell'anziano che invita la figlia a non aspettare troppo tempo per renderla nonna. Ma che ne è di lei, al termine della storia? L'ultima vignetta in cui compare la ritrae sola, in lacrime, dopo aver baciato la foto dell'uomo che l'ha stuprata e dal quale ha avuto Laurie (Fig. 4). Proprio perché non incarna il ruolo di soggetto del percorso narrativo canonico, Sally rimane un personaggio non risolto, in preda all'amarezza per la vita che non ha più.



Fig. 4. Alan Moore e Dave Gibbons, *Watchmen*, 1986.

5. Anziani non destinanti

Come ho scritto nella sezione precedente, il fatto che Sally Jupiter non giochi il ruolo attanziale di soggetto, se non in programmi narrativi annessi, permette all'autore di ritrarre un personaggio irrisolto. Lo stesso si può dire di Moloch, che ho introdotto sopra. Il fumetto presenta diverse figure simili, solitamente nel ruolo di antisoggetto, manipolato da un anti-destinante comune (Adrian Veidt). Tra essi vi è Janet Slater, la prima moglie di del Dr. Manhattan, un fisico sopravvissuto a un incidente avvenuto durante un esperimento atomico. Poiché i superpoteri del Dr. Manhattan lo rendono immortale, egli scarica Janet per Laurie, un fatto che la prima commenta così: «dopo tre anni mi scaricò per una sedicenne che girava mezza nuda». Janet si vendica rilasciando un'intervista in cui accusa l'ex compagno di essere la causa del suo cancro. È ritratta come una anziana magra e ossuta, dal volto rugoso, i capelli di un grigio scuro dai riflessi lilla, che fuma compulsivamente. Nel ritrarre i quadri fondamentali della storia del Dr. Manhattan e di Janet Slater, il disegnatore è impietoso: aggiunge progressivamente rughe espressive, cancella la pienezza del volto, rendendola magra, sottrae charme attraverso la scelta degli abiti, ritrae il rimmel che si scioglie a causa delle lacrime di lei nel momento in cui viene lasciata, rendendola sempre più simile a una strega stereotipica (Fig. 5). In realtà, Janet è uno dei personaggi il cui mutamento psicologico viene indagato con maggiore minuzia, di pari passo con l'invecchiamento fisico. Anche in questo caso, ciò è possibile in quanto si tratta di un comprimario, qualcuno – cioè – che non deve necessariamente realizzarsi.

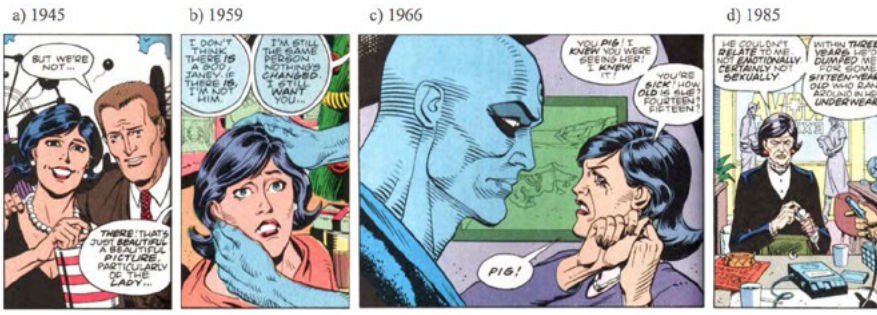


Fig. 5. Alan Moore e Dave Gibbons, *Watchmen*, 1986.

5.1 Soffocare i giovani

In Zdarsky & Bagley (2019) la storia dell'Uomo Ragno è raccontata a partire dagli anni '60 lasciando che i protagonisti invecchino normalmente, a differenza di quanto accade nella serie regolare. Il successo porta a una analoga miniserie con protagonisti i Fantastici Quattro (Russell & Izaakse 2021). Entrambi i fumetti presentano i tratti della *passione per il vintage* (Panosetti e Pozzato 2013). Non sono fumetti *à la manière de:* le citazioni dalle serie originali sono espresse in un linguaggio più contemporaneo; la ricostruzione dell'epoca avviene attraverso i suoi feticci: Kennedy, Reagan, Carl Sagan; la guerra in Vietnam, il pacifismo, lo Studio 54. Si mettono in scena, attraverso le epoche, gli *stili di vita* dei supereroi, intesi come «regola di "deformazione coerente" attraverso la quale il soggetto esprime il desiderio

di "distinzione" dagli altri» (*ivi:* 23). In questo modo, anche il divenire anziano può essere inteso come un insieme di deformazioni coerenti, in relazione alle scelte che egli opera per relazionarsi con l'Altro. Inoltre, anche se ciò non viene esplicitato da marche dell'enunciazione specifiche, l'enunciatario guarda al passato retrospettivamente, attraverso la memoria individuale o collettiva dei supereroi.
In Zdarsky & Bagley (2019) la morte di Peter Parker conferma quanto le analisi circa il legame tra sanzione mancata, rientro in scena e sacrificio dell'anziano in cerca di una sanzione definitiva. Troviamo anche un supereroe anziano che gioca il ruolo di destinante, ovvero il dr. Richards. Trasferisce la competenza a Peter Parker e lo sanziona positivamente riconciliandosi con lui dopo una rottura. È più interessante il fatto che la storia abbondi di scienziati pazzi invecchiati, i quali, in posizione di antisoggetto, "parassitano i giovani". Il prof. Warren invidia la giovane moglie di Peter Parker, Gwen Stacy: si spinge a clonarla e finirà per ucciderla accidentalmente; per vendicarsi di Parker, Norman Osborne, ormai malato di cuore, spinge il figlio Harry a divenire Goblin finendo per provocarne la morte; il Dr. Octopus incolpa Parker per il fallimento della propria relazione con la zia May, e prende il controllo del corpo ancor giovane di Miles Morales, il nuovo Spider-Man, per aggredire l'ormai anziano Peter Parker. Per contrappasso, Octopus si ridurrà all'immobilità, avvizzito e connesso a una macchina che lo mantiene in vita (Fig. 6). Troviamo qui rappresentato in maniera piuttosto cruda il tema della perdita di competenza, associata questa volta all'invalidità e alla perdita della dignità della vita. Al contrario, il vecchio Dr. Richards di Russell & Izaakse (2021), pur affetto da una sindrome *locked-in*, riesce a venire in aiuto della propria famiglia e a salvare il mondo, vincendo la propria condizione.
I supercattivi invecchiati nel ruolo di antisoggetto, dunque, sono accomunati dalla perduta competenza corporea. Si vendicano precludendo il futuro ai giovani come conseguenza di un desiderio che non può trovare soddisfazione.



Fig. 6. Chip Zdarsky e Mark Bagley, *Spider-man: Life Story*, 2019

Conclusioni

La difficoltà a rappresentare l'invecchiamento dell'eroe, come altre analogie tra fumetto e mito, non è superficiale o contingente; al contrario, le sue cause hanno un carattere strutturale. Cerco ora di ricapitolare le principali (Tab. 1).

Tabella 1. Come la categoria profonda vita/morte organizza le storie sull'invecchiamento dei supereroi				
Ruolo tematico dell'anziano	Supereroe/Mentore	Supereroe	Supereroe	Villain
Temi	Ascensione/Tutoraggio	Sfida con se stessi; sacrificio	Conflitto generazionale	Conflitto generazionale
Ruolo attanziale	Soggetto	Soggetto	Destinante Sanzionatore	Antisoggetto
Sintagma narrativo	Realizzato	Non ancora realizzato	Realizzazione (del giovane)	Realizzazione (del giovane)
Categoria forica	Euforico	Disforico	Disforico	Disforico
Valore profondo	Assenza di Morte	Morte	Vita	Assenza di vita

Per esorcizzare la morte, il supereroe permane nella maggior parte dei casi in uno stato di mancata realizzazione sul piano esistenziale. Come si è visto, infatti, solo i supereroi realizzati "invecchiano bene" (anche *al livello figurativo);* l'avvenuta realizzazione li porta a non rimpiangere la competenza perduta *al livello pragmatico*, poiché sono in grado di guardare retrospettivamente alla propria vita come a un percorso di realizzazione *al livello esistenziale*. Sono pronti per un ultimo viaggio che riprende dal mito e dalla religione la figura dell'assunzione (legata all'*assenza di morte*). In alternativa, cambiano ruolo attanziale: da soggetto divengono destinante nella traiettoria narrativa di un secondo supereroe giovane, assumendo il ruolo tematico del *mentore,* sostituti di un padre assente.
Al contrario, i supereroi non realizzati sono costretti al "rientro in scena"; intraprendono una *sfida con se stessi* a causa della perdita di competenza sul piano pragmatico legata all'invecchiamento del supercorpo. Questo avviene anche nel caso dell'invalidità, che viene in qualche modo *superata.* Finiscono sovente per sacrificarsi: la *morte del supereroe* coincide allora con una sanzione definitiva. In entrambi i casi, al termine del percorso narrativo, la realizzazione individuale, di coppia o collettiva, è immancabilmente raggiunta dal soggetto.
Come si è visto, i temi più interessanti riguardo all'anzianità sono associati a personaggi che *non* ricoprono il ruolo del soggetto (ex supereroi, super cattivi) e non devono necessariamente realizzarsi. Il ruolo di destinante sanzionatore è legato al conflitto generazionale. La sanzione coincide infatti con la riappacificazione con un giovane soggetto, ma non porta alla realizzazione dell'anziano, il quale prosegue nella sua *vita,* valorizzata disforicamente. Nel ruolo di antisoggetto, invece, l'anziano porta rancore per la propria mancata realizzazione e finisce per precludere la realizzazione del giovane. Solitamente, quella dell'anziano antisoggetto è una *non-vita*, intesa come l'assenza di una vita degna – alcuni sono invalidi, malati cronici o terminali.
Dunque, nel fumetto di supereroi l'opposizione valoriale *vita/morte* seleziona i diversi ruoli tematici e attanziali associati all'anziano, sotto forma di una trasfor-

mazione sintagmatica: dalla vita alla non-vita o alla non-morte oppure alla morte. Ad essi viene assegnato anche un valore *forico,* positivo o negativo, a seconda che l'anziano sappia compensare la perdita del *saper fare* attraverso un *saper essere,* operando modificazioni del proprio *stile di vita.* In questo modo, il fumetto organizza i temi legati all'anzianità *contrapponendo modelli e anti-modelli:* l'anziano che viene in aiuto alle nuove generazioni e quello che ostacola i giovani; l'anziano che vince la sfida con se stesso e quello condannato all'invalidità e alla malattia; l'anziano che guarda con serenità al futuro e quello che rimpiange il passato o che prova ostilità e rancore. Sul piano grafico, l'opposizione etica tra modelli e anti-modelli si traduce platonicamente in termini estetici: l'anziano modello invecchia bene. Se maschile, mantiene alcune caratteristiche di un volto e di un corpo virile o per lo meno – nel caso di Reed Richards – autorevole; se femminile il volto e il corpo rimane giovanile e dinamico. L'anziano anti-modello, al contrario, invecchia male: in questo caso la matita indaga impietosamente nasi adunchi, menti aguzzi, schiene curve e tante, troppe rughe.

Note

[1] Per la periodizzazione, cfr. Restaino (2004: 132 – 159).

[2] Qualche anno dopo la morte della zia May (DeMatteis & Bagley 1995) il personaggio fu "resuscitato" in via definitiva. «Il celebre cartoonist John Byrne (…) lamentò il fatto che zia May fosse la persona più importante della vita di Spider Man, il costante ricordo del suo errore, e sarebbe quindi dovuta tornare in scena» (Brighel 2023:96).

[3] Si tratta di un omaggio degli autori alle così dette *Tijuana bibles*, che esercitarono una grande influenza sul fumetto underground degli anni '60

Fumettografia:

Byrne, John
1982 "Childhood's End", *Fantastic Four,* n. 245 (tr. it. "Fine dell'infanzia" in *Noi siamo i Fantastici Quattro: 60 anni,* Modena, Panini Comics, 2021, pp. 172 – 194).

DeMatteis, John M. & Bagley, Mark
1995 "The gift", *Amazing Spider-Man* 400 (tr. it. "Il dono" in *Marvel integrale: Spider-Man 25,* Anno V n. 49).

Kesel, Karl & Johnson, Drew
2006 "The Life Fantastic", *Fantastic Four: The Wedding Special,* n. 1 (tr. it. "La vita fantastica", in *Noi siamo i Fantastici Quattro: 60 anni,* Modena, Panini Comics, 2021, pp. 321 – 352).

Lee, Stan & Kirby, Jack
1961 "The Fantastic Four", *Fantastic Four,* n. 1 (tr. it. "I Fantastici Quattro!" in *Noi siamo i Fantastici Quattro: 60 anni,* Modena, Panini Comics, 2021, pp. 6 – 31).
1962 "The Coming of the Sub Mariner", *Fantastic Four,* n. 4.

Levitz, Paul & Staton, Joe
1977 "From Each Ending … A Beginning!", *DC Superstars,* n. 17 (tr. it. "Per ogni fine … Un nuovo inizio!" in *Il grande libro di Catwoman,* Modena, Panini Comics, pp. 101 – 113).
1979 "Only Legends Live Forever!", *Adventure Comics,* n. 462.

Lodbel, Scott & Davies, Alan
1998 "Vive la Fantastique!", *Fantastic Four* n. 1 nuova numerazione (tr. it. "Vive les fantastiques!" in *Noi siamo i Fantastici Quattro: 60 anni,* Modena, Panini Comics, 2021, pp. 219 – 264).

Miller, Frank & Janson, Klaus
1986 *Batman: the dark knight returns,* nn. 1 – 4 (tr. it. *Il ritorno del cavaliere oscuro,* Milano, Rizzoli, 1989).

Moore, Alan & Gibbons, Dave
1986 *Watchmen,* nn. 1 – 12 (tr. it. *Watchmen,* Milano, Rizzoli, 1993).

Russell, Mark & Izaakse, Sean
2021 *Fantastic Four: Life Story* nn. 1 – 6 (tr. it. *I Fantastici Quattro: la storia della nostra vita*, Modena, Panini Comics, 2022).

Zdarsky, Chip & Bagley, Mark
2019 *Spider-man: Life Story*, nn. 1 – 6 (tr. it. *Spider-man, la storia della mia vita*, Modena, Panini Comics, 2022).

Bibliografia

Barbieri, Daniele
2006 "Temi rimediati", in Nicola Dusi & Lucio Spaziante (a cura di), *Remix-Remake: pratiche di replicabilità,* Roma, Meltemi, pp. 175 – 196.

Bernardelli, Andrea
2023 "Genre Mix e Narrative Camouflage in *Watchmen*", *Ocula* n. 27, in corso di pubblicazione.

Brighel, Massimiliano
2023 "Hello, Goodbye", in *Marvel integrale: Spider-Man 32,* Anno V n. 56, p. 96.

Coviello, Massimiliano
2021 "Riscrivere le proprie storie. Il viaggio di Sister Night in Watchmen" in *Revue trans-européenne de philosophie et arts*, 7.2, pp. 202-211.

Dusi, Nicola & Spaziante, Lucio (a cura di)
2006 *Remix-Remake: pratiche di replicabilità,* Roma, Meltemi.

Eco, Umberto
1962 *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, edizione ebook 2011.
1970 *Lector in fabula,* Milano, Bompiani.

Gatto, Emanuela & Brancato, Sergio
2006 "L'amaro profumo della nostalgia", in Smoky Man (a cura di), *Watchmen: vent'anni dopo,* S. Angelo in Formis, Lavieri editore.

Graves, Robert
1955 *The Greek Myths*, London and Baltimore, Penguin (tr. it *I miti greci,* Milano, Longanesi, edizione ebook 2015)

Greimas, Algirdas J.
1983 *Du Sens II,* Paris, Seuil (tr. it. *Del senso 2*, Milano, Bompiani, 1984).

Greimas, Algirdas Julien; Courtés, Joseph
1979 *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette (tr. it. *Semiotica: dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Milano, Paravia Bruno Mondadori, 2007).

Hjelmselv, Louis
1943 *Omkring sprogteoriens grundlaeggelse*, Copenaghen, Akademisk forlag (tr. ingl. *Prolegomena to a theory of language*, Madison, University of Wisconsin press, 1969; tr. it. dall'edizione inglese *I fondamenti della teoria del linguaggio*, a cura di G. C. Lepschy, Torino, Einaudi, 1968).

Lévi-Strauss, Claude
1964 *Anthropologie structurale*, Paris, Plon (tr. it. *Antropologia strutturale,* Milano, il Saggiatore, edizione ebook 2015).
1971 *L'homme nu*, Paris, Plon (tr. it. *L'uomo nudo*, Milano, Il Saggiatore, 1974).

Mattozzi, Alvise
2005 "L'inversione dei supercorpi: il corpo del supereroe tra azione e passione", in Daniele Barbieri (a cura di), *La linea inquieta: emozioni e ironia nel fumetto,* Roma, Meltemi, 125 - 156.

Restaino, Franco
2004 *Storia del fumetto: da Yellow Kid ai Manga,* UTET, Torino.
Snell, Bruno
1946 *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*, Hamburg, Claassen & Goverts, 1946 (tr. it. *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, Torino, Einaudi, 1963²).
Wittgenstein, Ludwig
1953 *Philosophische Untersuchungen*, Oxford, Basil Blackwell (tr. it. *Ricerche filosofiche,* Einaudi Torino, edizione ebook 2014).

Biography of a wrinkle. Aging, temporality, and transformation of the human face

di Remo Gramigna

«The human face is so full of time
that it seems all time must be in that one face.»
Max Picard

Abstract in English

Faces always tell a story. Medicine men and curanderos of Latin America think that people without wrinkles have no personal history. Their faces are like blank spots. They are, therefore, illegible because they have no meaning. The face of a baby is yet to be written as it is wrinkles-less, whilst the face of an adult is a wrinkled face, which shows signs of time. Whilst traditional medicine has generally assigned a positive value to wrinkles-the value of time, experience, uniqueness-modern conceptions of the face somewhat challenge this view. The history of physiognomy is rich of examples that assign to facial wrinkles a pivotal role in face readings. Girolamo Cardano, for instance, in his *Metoscopia*, sets out an entire system for physiognomic reading based on astrology and divination that was centred around the frontal area of the face, leaving all the rest aside. J. Taxil, C. Spontone, F. Finella and many others argued pretty much the same. George Lichtenberg, who is usually and erroneously thought of as being an anti-physiognomist, thought that the face is like a message board onto which the signs of times are displayed. Lichtenberg not only thought that signs of time are visible and can be read in people's faces, but he asked whether there an influence of external events and circumstances–the environment–on people's faces. He suggested that a wrinkle can become a fixed facial trait by means of repetition, as if the repeated facial expression can with time become a fixed trait, thus positing a link between dynamic and static facial traits. Today the paradigm of physiognomy has lost its grip and new cultural norms have emerged in order to regulate the canons of beauty and social appearance. Whilst wrinkles are the natural history of change displayed on one's faces, wrinkles in other contexts are thought of as traces that should, instead, be removed, masked, altered or hidden away. This has to do with cultural norms of beauty and attractiveness that convey the idea that human faces are better and more attractive when the face is rather plain and young.

Keywords: face wrinkles, physiognomy, aging, old age, human face

1. Aging as a semiotic process

Undoubtedly, the human face has fascinated humankind for millennia. From ancient physiognomics (Magli 1988; 1995) to the skillful dexterity of artists and painters capturing the mystery of a smile or the depth of a gaze (Britton 2002), to the prevalence of automated face reading systems in today's surveillance and bio-political society (Gates 2011), interest in the human face remains steadfast. [1] The face is the site of perception, signs, and semiosis. Notably, the biological composition of Homo sapiens uniquely concentrates four out of five senses in the face, with sight, hearing, smell, and taste all localized in this pivotal region playing a key role in the perception of the environment.

Faces act as cognitive templates enabling others to recognize us¾discerning friend from foe and serving as a biological cornerstone. Additionally, faces play a vital role in socio-cultural contexts, providing a sense of identity, individuality, and self-awareness. Juri Lotman, in Culture and Explosion (2009), asserts that:

> Man became man when he realized himself as a man. And this occurred when he noticed that the different members of the human race consisted of different people, different voices and different experiences. The face of the individual, as with individual sexual selection, was probably the first invention of man as a man. (Lotman 2009: 155)

Similarly, Giorgio Agamben eloquently outlines the social and political importance of the face:

> Of course, all living beings show themselves and communicate with each other, but only man makes the face the place of his recognition and his truth, man is the animal that recognizes his own face in the mirror and mirrors and recognizes himself in the face of the other. In this sense, the face is both *similitas*, similitude and *simultas*, the being together of men. A faceless man is necessarily alone. This is why the face is the place of politics (Agamben 2021)[2].

2. Scope and purpose of the research

Face wrinkles, among the signs of old age, are the subject of this study. Old age, as the concluding stage of the life cycle, is distinguished by specific indices and signs, some of which are observable on the human face. Indeed, the aging face, along with facial wrinkles and the subtle transformations it undergoes over time, are considered indicators of the aging process. In what follows, I argue that facial wrinkles offer an opportunity to delve into the challenging yet essential issue of temporality and change in the human face. While the topic of aging encompasses broader anthropological, social, cultural, political, and medical dimensions that cannot be fully addressed here, I have only selected specific portions of the available information on this subject.

> This work is primarily concerned with aging as a semiotic process. In this article, I highlight the significance of face wrinkles among the many facets of the human face. Whilst it is evident that everyone must eventually confront their own ineluctable physical decline, making the discussion may seem trivial, old age can also be viewed as a unique form of semiosis. This involves studying the meaning and com-

munication of old age, including the signs of aging visible on the human face as outlined by Bartlett Stafford in 1977 (Bartlett Stafford 1977: 210).

The essay is divided into four parts: a literature review on aging with a focus on face wrinkles, a discussion of face reading systems, particularly physiognomy, and an exploration of historical methods of reading and interpreting facial wrinkles. Additionally, the distinction between physiognomy and pathognomy is examined. One specific research question addressed is the hypothesis that repeated facial expressions contribute to the formation of face wrinkles. This essay traces the origin of this idea, identifies relevant sources in the literature on physiognomy, face studies, psychology, and otolaryngology, and explains its continued applicability. The implications of this research for face studies and semiotics are also discussed. Additional sources are provided in the bibliography for those seeking more in-depth information on this topic and for those interested in more copious details[3].

3. Interlude. Familiar faces and wrinkles formation

I will begin with a brief personal anecdote. When my uncle passed away, he left us with his autobiography. In a touching chapter of his manuscript, the author portrayed his own father as a hard-working man, whose wrinkles on his cheeks were «as deep as two furrows»[4]. Similarly, I have personally experienced the observation of new wrinkles on familiar faces on several occasions. Having lived abroad for approximately twelve years, I would return to visit my family in southern Italy each year, usually during the summer months. Amidst the excitement and joy of coming back to my homeland after a long, cold, icy, and dark winter, I was always taken aback when I noticed yet another wrinkle etched on my mother's face. Her appearance had changed, and I could not help but notice this subtle yet significant alteration in her physical features (Fig. 1). The most familiar faces are often



Fig. 1 Family wrinkles. Copyright ® The Author

the ones where the subtle changes of time are most easily discernible, especially when we have not seen that familiar face for an extended period.

Leaving aside my personal history and family genealogy, the purpose of these observations is to emphasize the following point: our faces constantly change and they always tell stories[5]. As I will elaborate on in the following discussion, whilst faces change, there is something that remains the same, however.

Faces are often intertwined with a narrative, reflecting the biography and journey of the individual. Traditional healers and curanderos in Latin America have always placed great importance on facial wrinkles, believing that people without wrinkles lack a personal history. Faces without wrinkles are likened to blank pages, unreadable because they have not yet acquired meaning through life experiences. Likewise, Chinese medicine has paid attention to face wrinkles elaborating a reading system that interprets the meaning of each wrinkle. The infant's face, being wrinkle-free, is

often considered unwritten, while the wrinkles on an adult's face signify the passage of time and life experiences[6]. Therefore, native beliefs about the face view it as accumulating experiences and showing them through wrinkles as one ages.

> It is worth mentioning that Duchenne de Boulogne, in his work *Mécanisme de la physionomie humaine* (1862), contrasted the expressionless face of an infant with the emotive face of an older person. He described the infant's face as "neutral", at "zero degrees"—it is a face at rest—while the adult face shows expressions that reflect habitual sentiments and dominant passions: in adults «facial expression is formed in repose in the individual face, which must be the image of our habitual sentiments, the *facies* of our dominant passions» (Duchenne [1990]1862: 31).

I term this approach the "cumulative" approach as it sees the accumulation of life experiences reflected in one's face. On the other hand, Max Picard held a quite contrasting view. According to Picard, the aged person's face is not solely a result of their experiences—it does not follow a cumulative approach as the face is not a "memorial of [their experiences]" (Picard 1930: 201)—but rather, it appears *suddenly* and is "a monument of the unity of the soul". As he pointed out,

> The face is more than a mere memorial tablet of experiences. Experiences are not just written down on the face one after the other in the order of their occurrence, so that they may be read off as from a list,—but what happens is this: the various experiences are united with the soul and merge into a unit, and it is that unit that is stamped upon the face. That is why the face of the aged is not a memorial of his experiences, but it is a monument of the unity of his soul. It is as if the aged had lived so long only that his face be there at the end of life as that monument. So natural is the appearance of this final face that it has the appearance of origin rather than finality, like the beginning of a face and not like the end. (…) The last face is not slowly formed through the passage of years, it appears suddenly. Suddenly, on an appointed day, there it is. Just as a supersaturated solution will suddenly crystallize when the least disturbance strikes it, so does this last face suddenly crystallize out of the former face (Picard 1930: 201–202).

Whilst traditional medicine has generally assigned a positive value to facial wrinkles—symbolizing time, experience, uniqueness, wisdom, and knowledge—modern conceptions of the face somewhat challenge this view. Wrinkles are often seen as something to be hidden or erased in today's society, with many resorting to cosmetic procedures or facial surgery in an attempt to soften what is actually a natural process for all living beings. The trend towards erasing facial wrinkles to adhere to beauty standards of perfection and symmetry has resurfaced today due to the widespread use of facial filters used to digitally alter images on social media platforms like *Snapchat*, *Instagram*, *TikTok*, and others (Poulsen, 2019).

4. Past and future visage: life in retrospect

During an interview at the inaugural Congress of the International Association for Semiotic Studies in Milan, Italy, in 1974, Roman Jakobson expressed his perpetual interest in the dynamic nature of semiotic systems and how they evolve while maintaining an inherent structure[7]. Transitioning from the macro-level of cultures and semiotic systems to the micro-level of the human body, the human face serves as a prime example of a changing, mutable, and dynamic entity. Al-

though possessing constant features that facilitate identity and recognition, faces undergo changes over time.

This observation may not be immediately apparent, as there has been a prevailing tendency in face studies to emphasize the «static» dimension of the face while neglecting its «dynamic» aspect.[8] I will come back to this point. Internationally renowned scholars such as Charles Darwin (1872) and Paul Ekman (1978) concentrated on mobile facial traits, expressions, and basic emotions, yet their research and experiments predominantly relied on still images and photography, presenting a rather static view of the face. On the contrary, scholars like George Lichtenberg, Rudolf Kassner and Ludwig Klages argued that the essence of the face lies in its dynamism, rhythm, and movement, emphasizing the dynamic element over the static dimension.[9] Therefore, my contention lies with the disproportionate focus on the static aspect of the face at the expense of its dynamic nature.

The inclusion of face images in a series or short visual narratives allows for a deeper understanding of the face as an inherent metamorphosis.[10] While visual and social media platforms often capitalize on this concept indirectly, one effective method to visualize temporal changes is through an arrangement of old photos in chronological order. For instance, Facebook Inc. incorporates a «Facebook memory» feature that showcases users' past photos, posts, and milestones in a chronological timeline, fostering a retrospective view of one's past selves.[11] By comparing images of oneself over time, individuals can observe the passage of time and personal evolution. While the «Facebook memories» feature may not arrange photos in a strict series, it effectively conveys the essence of reminiscence and the transient nature of time: life in retrospect. To illustrate this concept, a series of my own Facebook profile pictures is provided below, arranged in a chronological order (Fig. 2).



Fig. 2 Life in retrospect.
Facebook Inc. profile pictures. Copyright ®The Author

Faces can be viewed not only in retrospect by tracing one's trajectory through time (past faces), but they can also be envisioned in the future by imagining one's future selves. Mobile phone applications, such as *FaceApp*, serve as apt examples of the manipulative power of media and the element of playfulness associated with manipulating digital facial images (Fig. 3). *FaceApp* allows users to visualize their potential appearance in 30 or 40 years, presenting a visual depiction of the «future self».[12]



Fig. 3 *FaceApp* editor. Photo courtesy: https://www.faceapp.com/

This feature enables users to compare their current and future representations, offering a means to envision and speculate about their potential appearance under various conditions, environmental circumstances, or lifestyle choices (such as smoking, alcohol use, aging, etc.). By predicting one's future visage or constructing an imaginative fictional self in a distant future, this form of future face representation challenges Roland Barthes' well-known assertion that the essence of photography lies in the past, in the *ça-a-été* (Barthes 1980), as these images are projected forward into the future.

5. The rich tapestry of old age: A review of the literature

> Growing old is not merely a biological phenomenon, but also culturally dependent, bearing deep social significance and manifold ramifications. Undoubtedly, in recent times, life expectancy has increased. The extension of the average age within the world population is a trend that has impacted all facets of life. This has implications for the economic, sociological, medical, and demographical aspects[13]. Old age has been studied alongside with the social representations that accompany it. The classical concept of "stigma" coined by Erving Goffman in his seminal work *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity* (1963), is pertinent at this juncture, as this concept encompasses, among other things, the social status of being old. As Lane pointed out, «the passage of time does bring about physical changes which contribute to the perception of older people as "other". The development of wrinkles and the graying of hair are often considered stigmas of old age» (Lane 1999: 3-4).

Within some cultures, however, the elderly are highly respected and regarded as the bearers of wisdom and knowledge¾as seen, for instance, in the shamanic tradition of native Indians (Mails 2012) ¾while in others, they are relegated to the fringes of the socio-cultural «semiosphere» (Lotman 1989) and stigmatized as sick, dependent, and almost seen as a burden. In contemporary Western societies, the face of the elderly are often neglected and equated with forms of sickness and deviance, as the news frequently report these days. As Le Breton pointed out, «The elderly person sometimes wears his or her body as if it were a stigma, the resonance of which is more or less vivid depending on the social class to which he or she belongs and the quality of the family environment. There is a heightened virtuality of stigma in ageing» (Le Breton 2021: 245)[14]. It is worth recalling that, in contrast to «aging», the term «ageism», coined by Robert Butler in 1979, is a prejudice predicated upon chronological age (Achenbaum 2015). Likewise, Kevi Paterson and Bill Hughes argue that judgements are bases on «aesthetic evidence»:

> Such exclusions from responsibility are a stark reminder of the oppressive logic of the carnal hierarchy; they are a palpable denial of 'social competence' based on a knee-jerk aesthetic judgement. This assumption/conclusion about my ('lack of') 'social competence' was reached in an instance as an embodied reaction to my bodiliness. Instantaneous, infantalising judgements are commonplace reactions in my experience and are clearly (unthinking) reactions to my body, its movement and speech. They are based, primarily, on aesthetic 'evidence' as if (somehow) appearance is an omnipotent guide to competence (Paterson and Hughes 2010: 606–607)

Facial wrinkles, in particular, are intertwined with the social construction of beauty and the resulting desire to erase or conceal them through plastic surgery, makeup (Ghigi and Rodler 2010; Muecke 2003; Magli 2013), and, more recently, through the digital manipulation of facial images in mobile apps, or «digital cosmetics» (Leone 2020). Today, the paradigm of physiognomy has diminished, and new cultural norms have emerged to regulate the standards of beauty and social appearance. While wrinkles are a natural part of aging that are displayed on one's face, in other contexts, wrinkles are seen as imperfections that should be removed, masked, altered, or hidden. This relates to cultural standards of beauty and attractiveness that suggest human faces are more appealing when they appear smooth and youthful.

6. Interpreting facial expressions

The face is a springboard of information and a natural signifier. Today's social scientific community has dismissed most of physiognomic claims as pseudo-scientific. However, as Alimahomed noted, «the relationship between inner and outer traits suggests a psychological focus, and just because there is no causal relationship between internal characteristics and facial traits does not mean that humans do not engage in interpretive behaviors when seeing facial qualities on another person» (Alimahomed 2002: 7). As Jürgen Ruesch and Weldon Kees pointed out:

> The total appearance of a person furnishes information for initial and tentative assignment of identities and roles; age, sex, body build, clothing¾even temperament and intelligence¾all furnish helpful cues. (…) Foremost among the body parts that have communicative value is the face. Facial expression is capable of indicating a wide variety of emotional states about which words can only give rough hints (Ruesch and Kees 1961: 57).

> Interpreters in human relations are constantly caught up in guessing and making inferences about others, which are often inaccurate, trying to «read» their minds and predict possible ways of acting and behaving. In a way, we are all natural-born physiognomists as we base our judgments on first impressions, that tiny micro-second that works like a barometer in social interactions. The fact that human beings are wired and evolutionary inclined to reading facial displays and cues in face-to-face interactions is supported by scientific evidence (Liberman 2013).

When people make inferences about others in face-to-face interactions, there is a host of stimuli taking place, so much so that Ekman and Friesen (1975: 10) refer to the face as a «multisignal» and a «multimessage system». We owe to Paul Ekman and Wallas V, Friesen a first typology that laid out different types of face signals. Ekman and Friesen argued that the face signal can be grouped

in three main types: «static», «slow», and «rapid». As they pointed out:

> The face provides three types of signals: static (such as skin color), slow (such as permanent wrinkles), and rapid (such as raising the eyebrows). The *static* signals include many more or less permanent aspects of the face¾skin pigmentation, the shape of the face, bone structure, cartilage, fatty deposits, and the size, shape, and location of the facial features (brows, eyes, nose, mouth). The *slow* signals include changes in the facial appearance which occur gradually in time (Ekman and Friesen 1975: 10).

Static signs have received the most attention since Aristotle. Today there is a great deal of focus on rapid signs since these signs can express emotional states. The most famous study in this field addressed the question of what is the link between facial expression and human emotion. Ekman recognized the universality of seven facial expressions: happiness, sadness, anger, disgust, fear, contempt, and surprise. However, compared with static facial expression, little attention has been paid to slow facial expression.

7. Gombrich's concept of 'physiognomic constancy'

In an essay *entitled The Mask and the Face. The Perception of Physiognomic Likeness in Life and the Art* (1978), Gombrich discusses the concept of «physiognomic constancy» that exists in the face, namely, a constancy that can be traced in the human face regardless of the various changes it undergoes over time.
To explain this concept, Gombrich compares two images of the philosopher Bertrand Russel, one showing him at the age of 4 and the other at the age of 90 (Fig. 4).

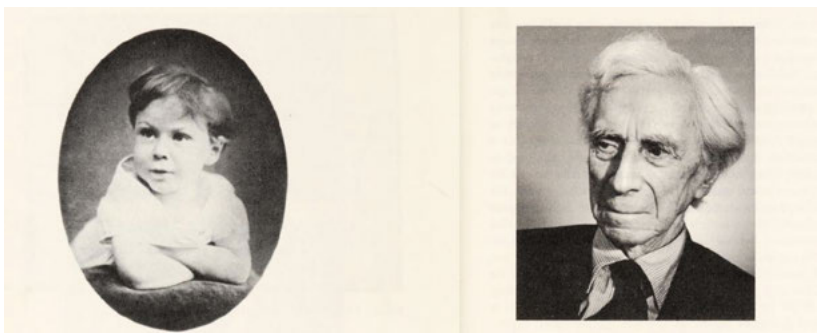


Fig. 4 Physiognomic constancy (Gombrich 1978: 6-7)

> Gombrich shows how the two Russel faces are perfectly recognizable despite the very long time lapse between the taking of each picture, as they exhibit a certain constancy. Although Russel's face has undergone all the transformations that time inevitably imprints, it remains the same face, demonstrating a unity that is recognizable and constant. Gombrich writes, «Yet all growth and decay cannot destroy the unity of the individual's looks¾witness two photographs of Bertrand Russel as a child of four and at the age of ninety. It certainly would not be easy to program a computer to pick out the invariant, and yet it is the same face» (Gombrich 1973: 6).

A great many factors are taken into account in the phenomena of perception, rec-

ognition and identification of a face, some of which are beyond the control of our consciousness. They are often guided in our perceptual judgements by schema, patterns, and templates of recognition that are by no means obvious. Simplifying greatly, we could say that in recognizing a face, we project shapes and templates that make the perception of the face something that is, in a sense, constructed. In this respect, reading a face falls short of a semiotic fallacy (Gurisatti 2006:). In other words, when we see a face we do not just see a face, but we see a face in that we project something onto it. As the 18th-century physicist from Göttingen, George Christoph Lichtenberg, pointed out,

> It is perfectly consistent with the laws of our thought and our sensibility that, as soon as we set our eyes on a man, we are immediately reminded of the absolute likeness of the figure we have already encountered. This figure usually directly determines our judgement. We regularly judge by the face, and we are regularly wrong (Lichtenberg 1991: 127).

This phenomenon is called «associationism of ideas». Lichtenberg's criticisms of physiognomy are numerous and acute and certainly cannot be dismissed in a few words. One of these criticisms concerns the principle of the association of ideas. This principle underlies the mechanism of associating faces with psychological traits on the basis of a set of prior models and assumptions that the individual has. Lichtenberg, in fact, argues that, in recognizing others, people project onto the other person's face certain pre-existing cognitive schemas that play a fundamental role in the perception and recognition of human faces. As Lichtenberg writes, «the superficial physiognomist in every inkblot finds a face and in every face a meaning» (Lichtenberg 1991: 127). The scholar explains how face recognition works in the following terms. Against the principles of traditional physiognomy that has held sway since the time of Aristotle, Lichtenberg argues that the face is essentially unfathomable in its entirety. For this very reason, in order to grasp a face, each of us creates an «extract», a model of a face. This extract is obtained according to the interests, mood, and knowledge of the person looking at the face, assigning a range of different meanings to it (Lichtenberg 1991: 129). According to Lichtenberg, this model is then systematized in such a way that each observer identifies a face consisting of four points, as depicted in the following image (Fig. 5):

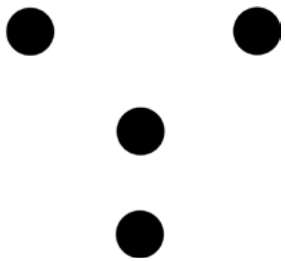


Fig. 5 Face template according to Lichtenberg (1991: 129)

8. Decoding facial wrinkles: Exploring Metoposcopy

As far as I am concerned, there is not an *ex professo* treatment on wrinkles within semiotics, except for the many works on facelift and aesthetic surgery (González-Ulloa 1987) or the many contributions in gerontology. Therefore, to uncover insights into the semiotics of wrinkles, we should delve into the extensive literature on physiognomy.

From Aristotle to Giovan Battista della Porta, from Lavater to Gall and to Lombroso in Italy, the goal of all physiognomists has always been, so to speak, to tame or master an object of study ¾the human face, specifically¾that is intrinsically untamable and immeasurable. Faces have no barometer or system, yet there have been numerous attempts to harness it into well-defined categories. Physiognomy in 14th- and 15th-century European was widely embraced as part of a broad network of pseudo and para-sciences that including magical, esoteric, astrological, alchemical, chiromantic, and divinatory approaches.

The history of physiognomy is rich of examples that assign a pivotal role to facial wrinkles in face readings. One of the most significant contributions to the development of physiognomy is attributed to Girolamo Cardano, who was a physician, astrologer, mathematician philosopher, and interpreter of dreams (Fierz 1983). His studies on physiognomy primarily focused on reading the lines of the forehead, which he called «Metoposcopy». In his work *Metoscopia*, Cardano established an entire system for physiognomic reading based on astrology and divination that was focused around the frontal area of the face, while neglecting the rest. J. Taxil, C. Spontone, F. Finella and many others argued pretty much the same.

According to Cardano, the fundamental principle of metoposcopy can be summed up in the evidence that wrinkles are different in every individual and the theory that the planets act differently depending on individual predispositions indicated in the natal horoscope. He believed in the influence of the planets on the individual, and consequently, on all parts of the body: the forehead is closest to the sky and therefore he thought the greatest influence was concentrated on it. He believed to be able to trace a person's character and destiny by analyzing the appearance and distribution of forehead wrinkles. The forehead is divided into 7 parts, each of which corresponds to the well-defined influence of a planet. Metoposcopy argued that each individual had his destiny written on their forehead and this reading of face line is one of the earliest forms of a semiotics of wrinkles.

9. Exploring the interplay between physiognomy and pathognomy. Why repeated expressions leave physiognomic imprints

I will now turn to the distinction between *physiognomy* and *pathognomy*. While physiognomy is concerned with the study of fixed or static traits of the human face, pathognomy tackles the study of the dynamic or mobile facial features and their expressions, emotions, and affect. The first recognition of the difference between static and dynamic aspects of the face goes back to the debate between J. K. Lavater and G. Lichtenberg in the 17th century. This is a turning point in face studies.

Firstly, we can trace the physiognomy / pathognomy distinction in J. K. Lavater. In the second fragment of the fourth volume of his *Physiognomic Fragments*, he writes that «physiognomy is the interpretation of forces, the stable character and

its signs, the fixed traits of the face. Pathognomy is the interpretation of passions, the character in motion and its signs, mobile traits and motion» (Lavater 1989: 46). It is important to stress that Lavater considers the two sciences as inseparable and complementary and they should be studied in tandem. The interdependence of these two dimensions is clearly formulated in an important principle that posits the influence of mobile movements on facial static traits as well as wrinkle formation. As he writes:

> Every mimic movement repeated over and over again, every recurring posture, every change of face ends up leaving a stable imprint on the soft parts of the face. The more intense the movement, and the more frequent its repetition, the stronger, deeper and more indelible the imprint it leaves. (...) In all parts of the face, often repeated states of mind ... make permanent imprints[15]. (Lavater 1989: 60).

The momentary rage of the meek alters his features only momentarily, but the constant anger of the irascible is permanently imprinted on his face. In Lavater, however, the emphasis falls more on the static than on the mutability of character and face, while the temporal dynamics will later be investigated by Lichtenberg.
Alexander Todorov attributes to James Parsons, who wrote before Lavater, the idea that continual expression of the same emotions could become imprinted on the face. As he put it, «habitual disposition, causing the muscles of the face, that are destined to express it, frequently to act in obedience to that bent of mind, brings on at length a habitual appearance of that passion in the face, and molds it into a constant consent with the mind» (Todorov 2017: 205)[16].
George Lichtenberg, who is usually and erroneously thought of as an anti-physiognomist, believed that the face is like a message board onto which the signs of time are displayed. Lichtenberg not only believed that signs of time are visible and can be read in people's faces, but he also questioned whether external events and circumstances¾such as the environment, the job one does, etc.¾can influence people's faces and facial expressions. He suggested that a wrinkle can become a fixed facial trait by through repetition, indicating that a repeated facial expression can, over time, become a permanent trait, thus establishing a link between dynamic and static facial characteristics.
Lichtenberg placed a strong emphasis on the mobile aspect of the face and its ability to undergo "chameleon-like" transformations (Gurisatti 2006). He advocated for pathognomy as a semiotics of passions, viewing everything as mobile and changing in the human face. Despite their different perspectives, there is a a shared belief between Lavater and Lichtenberg. Lichtenberg, like Lavater, believed that frequent repetition of pathognomic expressions could leave physiognomic imprints. As he elucidated:

> If repeated frequently, pathognomic expressions do not disappear completely each time, but leave physiognomic imprints. (Thus, sometimes the little wrinkle of madness is formed, which appears on the face of the one who is astonished at everything but understands nothing; or the hypocritical little wrinkle of the swindler, the dimple of the cheeks, the little wrinkle of obstinacy, and God knows what other little pits and wrinkles) (Lichtenberg 1991: 124).

Thus, there is a clear hypothesis that "enduring psychological traits are etched into permanent facial wrinkles". (Alimahomed 2002:). In this is not enough to

contend with, the same line of thinking is also found elsewhere. Almost 100 years later, Duchenne de Boulogne in his book *Mecanisme de la Physionomie Humaine* («The mechanism of human facial expression») argued that facial wrinkles are caused by habitual facial expressions.
The hypothesis that facial expression will leave characteristic or trademark permanent wrinkles is also found and backed up by research done in other fields. In the field of otolaryngology (the study of head and neck surgery), two types of wrinkles are identified: 1) fine wrinkles caused primarily by sunlight and smoking and 2) dynamic wrinkling or animation lines caused by expression (Ellis & Ward 1986). Of the two kinds I am more interested in the second type.
The causes of wrinkles are varied and isolating them is a challenging task due to the interaction of different factors such as race, genetic makeup, habitual facial movements, and environmental influences like smoking and sun exposure (Ellis & Ward 1986: 217). Plastic surgeon David Knize (Knize 2001) introduced the term «pseudoexpression» to describe how slow channel wrinkling of the face transforms into facial expressions. Gravity and dynamic wrinkling contribute to these pseudoexpressions. Certain habitual contractions and corrugations may lead to visible wrinkles that resemble facial expressions and can be used to infer personality traits. Knize (2001) explains that individuals who undergo facial surgery often express concerns that they appear angry, tired, or grumpy, even if they are not.

10. Conclusive remarks

In this article, I have only scratched the surface of a subject that deserves much deeper investigation. There are key points that can be extrapolated from this discussion. To begin with, little attention has been given to slow facial signals and dynamic facial traits in face studies, and this gap should be addressed. Secondly, while the main claims of physiognomy have been dismissed as pseudo-science, we should not throw the baby out with the bathwater. As I have pointed out, there is an important influence of pathognomy on physiognomy, and this can be summarized with the research question proposed: do pathognomic expressions leave physiognomic imprints? This argument has been traced not only in the history of physiognomy but also in other fields such as otolaryngology and the arts. The implications of studying facial wrinkles are significant. The relevance of pathognomy is both semiotic and characteriological.
Empirical studies should be conducted to assess whether permanent wrinkles impact the likability of an individual. Wrinkles can have positive or negative connotations as they are associated with pro-social or anti-social facial expressions. Recent studies suggest that this may be the case (Alimahomed 2002). Additionally, the cultural significance of wrinkles should not be underestimated. Wrinkles are not solely a biological element but are part of a broader network of semiotic systems, from the beauty industry's efforts to erase wrinkles with Botox and plastic surgery to body image representations on platforms like Instagram and social media.

Note

[1] The literature on face reading systems and physiognomy is legion. For a first survey of this immense discussion, I recommend the volumes of Patrizia Magli and Giovanni Gurisatti.

[2] Agamben, Giorgio 2021. Il volto e la morte. Quodlibet, 24 June, 2022 (https://www.quodlibet.it/una-voce-giorgio-agamben). First published in German as "Wo das Gesicht verschwindet", Neue Zürcher Zeitung, 29 April 2021; now also in Agamben 2021. Original in Italian: "*Certo tutti gli esseri viventi si mostrano e comunicano gli uni agli altri, ma solo l'uomo fa del volto il luogo del suo riconoscimento e della sua verità, l'uomo è l'animale che riconosce il suo volto allo specchio e si specchia e riconosce nel volto dell'altro. Il volto è, in questo senso, tanto la* similitas*, la somiglianza che la* simultas*, l'essere insieme degli uomini. Un uomo senza volto è necessariamente solo. Per questo il volto è il luogo della politica*." Agamben 2021 was accessed at https://www.quodlibet.it/giorgio-agamben-il-volto-e-la-morte. on 24 June 2022.

[3] For an overview on the subject from the standpoint of cultural analysis, see Andrea von Hülsen-Esch.

[4] Unpublished manuscript.

[5] On the visual narrative aspect of the aged face, see the illustrated book by the artist JR entitled *Wrinkles*.

[6] For a recent account on the representation of the face of infants in cinema, see Surace.

[7] Umberto Eco, "Il mondo dei segni", https://www.youtube.com/watch?v=6doQdNdGgzI (last accessed 30/09/2023).

[8] The static and dynamic dimensions of the face are a constant in the literature on face studies.

[9] For a satisfactory overview of this trend see Giovanni Gurisatti, *Dizionario Fisiognomico. The face, the forms, the expression*, Quodlibet, 2006.

[10] On the problems related to human face and temporality, see Ahmadi, 203-212.

[11] Facebook Lancia Memories, la nuova sezione dei ricordi: https://tg24.sky.it/tecnologia/2018/06/12/facebook-memories-ricordi (accesso 04/01/2024).

[12] On the notion of "future self", see C. Neil Macrae et al.

[13] It suffices to mention, for instance, that in Italy as well in other European countries, there is a quite unique phenomenon of caregivers (*badanti* or *assistenti familiari*) —usually female coming from abroad— linked with a culture of nursing home for old people, which makes this a very idiosyncratic and significant social phenomenon.

[14] "*La persona anziana porta a volte il proprio corpo quasi fosse una stimmate, la cui risonanza è più o meno viva a seconda della classe sociale alla quale appartiene e della qualità dell'accoglienza dell'ambiente famigliare. Vi è una virtualità accentuata dello stigma nell'invecchiamento*".

[15] "Ogni movimento mimico ripetuto più volte, ogni postura ricorrente, ogni mutamento del volto finisce per lasciare un'*impronta* stabile sulle parti molli del viso. Quanto più intenso è il movimento, e quanto più frequente è la sua ripetizione, tanto più forte, profonda e indelebile è l'impronta che lascia (persino sulle parti ossee, fin dalla gioventù)… In tutte le parti del volto, stati d'animo spesso ripetuti… danno impronte durature".

[16] For support of Parsons's hypothesis, see C. Z. Malatesta, M. J. Fiore, and J. J. Messina (1987). "Affect, personality, and facial expressive characteristics of older people." Psychology and Aging 2, 64–69.

Bibliography

Achenbaum, Andrew
2015 *A History of Ageism since 1969.* "Generations: Journal of the American Society on Aging", 39, 3, 2015, 10-16.

Agamben, Giorgio
2021 *Il volto e la morte*. Quodlibet, 3 Maggio 2021, https://www.quodlibet.it/una-voce-giorgio-agamben.

Ahmadi, Pouya
2014 "The Human Face and Temporality". In Gottfried Boehm, Michael Renner, Maria Giuseppina Di Monte (eds.), *Gesicht und Identität / Face and Identity*, Brill, 2014, 203-212.

Alimahomed, Kasim
2002 *The communicative force of wrinkles: Perceptions of likability as a result of differing wrinkle patterns*. [Order No. 1409307]. California State University, Fullerton; 2002.

Barthes, Roland
1980 *La chambre claire. Notes sur la photographie.* Seuil: Paris.

Bartlett Stafford, Philip
1977 *The Semiotics of Old Age in a Small Midwestern Town: An Interactionist Approach*, Unpublished Diss., Department of Anthropology, Indiana University.

Chatman, Seymour
1979 *A Semiotic Landscape. Panorama Sémiotique. Proceedings of the First Congress of the International Association for Semiotic Studies, Milan, June 1974*, De Gruyter Mouton.

Darwin, Charles
1872. *The expression of emotion in man and animals.* London: Murray.

Duchenne, G. B. de Boulogne.
[1990]1862 *Mechanisme de la physionomie humaine*, Trans. R. A. Cuthbertson. Cambridge: Cambridge University Press.

Ellis D. A. and Ward D. K.
1986 *The aging face*. "The Journal of Otolaryngology" 15(4), 217-223.

Ghigi, Rossella; Rodler, Lucia
2010 "Fisiognomica e chirurgia estetica. Le radici di un dilemma". In Da Vinci Daniele (a cura di), *Il volto bel pensiero contemporaneo*, Il Pozzo di Giacobbe, 484-495.

Gates, Kelly A.
2011. *Our Biometric Future: Facial Recognition Technology and the Culture of Surveillance.* New York, London: New York University Press. https://doi.org/10.18574/nyu/9780814732090.001.0001.

Goffman, Erving
1963 *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity*, Prentice-Hall Inc.

Gombrich, Ernst
1978 "The mask and the face: The perception of physio- gnomic likeness in life and the art", in Gombrich, E. H., Julian Hochberg, Max Black (eds.) *Art, Perception, and Reality*, John Hopkins University Press, Baltimore, Md, 1-46.

González-Ulloa, Mario
1987. *The Aging Face*. Piccin-Nuova Libraria.

Gurisatti, Giovanni
2006. *Dizionario fisiognomico. Il volto, le forme, l'espressione*, Quodlibet.
Hülsen-Esch, Andrea von
2021 *Cultural Perspectives on Aging. A Different Approach to Old Age and Aging,* De Gruyter.
JR
2019 *Wrinkles*, Phaidon
Knize, David M.
2001 *The forehead and the temporal fossa*. Philadelphia: Lippincott.
Lane, Becky Kay
1999 *Wrinkles, Muscles, Gray Hair, and Gold Medals: An Analysis of Aging Within the Senior Olympic Games*, Unpublished Diss. The University of Iowa.
Lavater, Johann Kaspar
1989 *Frammenti di fisiognomica*. Theoria.
Le Breton, David
2021 *Antropologia del corpo*, Mimesis.
Lichtenberg Georg.
1991 *Sulla fisiognomica. Contro i fisiognomi. Lo specchio dell'anima. Pro e contro la fisiognomica. Un dibattito settecentesco*. Il Polografo: Padova.
Lieberman, Matthew D.
2013 *Social: Why our brains are wired to connect,* Crown Publishers/Random House.
Leone, Massimo
2020 *Digital Cosmetics: A Semiotic Study on the Chinese and Global Meaning of the Face in Image Processing Apps.* "*Chinese Semiotic Studies",* 16, 4, 551-580.
Lotman Yu. M.
1989. *The semiosphere*. "Soviet Psychology" 27(1): 40-61.
Lotman, Juri
2009. *Culture and Explosion,* edited by Marina Grishakova, translated by Wilma Clark, Mouton de Gruyter.
Magli, Patrizia
1988 *Ancient physiognomics*. "Versus. Quaderni di studi semiotici" 50-51: 39-55.
1995 *Il volto e l'anima. Fisiognomica e passioni,* CDE spa.
2013 *Pitturare il volto. Il trucco, l'arte, la moda*, Venezia, Marsilio.
Malatesta C. Z., Fiore M. J., and J. J. Messina
1987. *Affect, personality, and facial expressive characteristics of older people*. "Psychology and Aging" 2, 64–69.
Mail, Thomas E.
2012 *Fools Crow. Wisdom and Power*, Pointer Oak.
Muecke, Patricia Ann
2003 *Wrinkles: A Depth Psychological View Through the Lens of History*, Unpublished Diss., Pacifica Graduate Institute.
Paterson, Kevin; Hughes, Bill
2010 *Disability studies and phenomenology: The carnal politics of everyday life*, "Disability & Society", 14, 4, 597-610.
Picard, Max
1930 *The Human Face,* Farrar & Rinehart.
Poulsen, Søren Virgild
2019 "Filtered Aesthetics. A Study of Instagram's photo filters from the perspective of semiotic technology". In Tønnessen, Elise Seip and Frida Forsgren (eds.), *Multimodality and Aesthetics.* New York and London: Routledge, 258-273.
Ruesch, Jurgen; Kees, Weldon
1961 *Nonverbal communication. Notes on the visual perception of human relations*, University of California Press.
Surace, Bruno
2022 *I volti dell'infanzia nelle culture audiovisive. Cinema, immagini, nuovi media*, Mimesis.
Todorov, Alexander
2017 *Face Value. The irresistible influence of first impression,* Princeton and Oxford, Princeton University Press.
Vetere, Ugo
Autobiography, Unpublished manuscript.

Prosocialità, creatività sessuale e tecnologie per l'assistenza medica a distanza. Cambiamenti sociali attraverso nuovi comportamenti nella terza età

di Emiliano Loria

Abstract in English

The demographic perspective presents a portrait of a new society, where individuals aged over 60 and over 70 will constitute a significant portion of the population in industrialized countries. This scenario, which is evolutionarily and culturally unprecedented, will impact political orientations, socio-economic structures, and medical and welfare needs. While current infrastructures and socio-healthcare characteristics may not be equipped to handle this future scenario, there are models and technological tools in the field of Aging sciences and remote healthcare that can offer capabilities to transform the future aspect of society from a problem into a resource by focusing on the needs, possibilities, and risks of the elderly person.

Keywords: prosociality; healthy-aging; ageism; Telecare

1. Introduzione

L'articolo consiste in un'analisi retrospettiva delle risultanze provenienti dal campo delle scienze dell'invecchiamento e intende soffermarsi su alcuni aspetti dell'invecchiamento, inteso come naturale processo biopsicologico, osservato in questa sede attraverso la comparazione di ricerche sull'attività sessuale negli anziani, sul peso e condizionamento dei pregiudizi ageisti, sull'isolamento e le malattie croniche. In bilico tra *opportunità* e *aspettative* la via per la longevità è minata dai rischi insiti nell'erronea declinazione della nozione di "invecchiamento di successo", che non coincide con quella di "invecchiamento sano". L'accento sull'aggettivo "sano", denso di riferimenti non solo alla sfera fisiologica, dovrebbe enfatizzare un modello di invecchiamento meno performante e più relazionale. I risultati emersi dai più recenti studi evidenziano le potenzialità delle attività solidali e prosociali nell'allungamento della vita in modo accettabile e resiliente, antidoti efficaci per contrastare l'isolamento e la solitudine, che comportano l'insorgere di malattie e comportamenti nocivi per la salute. L'ultima parte dell'articolo riguarda le forme di teleassistenza, ritenute uno dei fattori cruciali per estendere democraticamente le opportunità finalizzate a un invecchiamento sano, e per instaurare senso di prossimità nel rapporto medico-paziente, e da qui fiducia

e sicurezza personale, a loro volta fattori determinanti nell'aderenza terapeutica. Innovative e personalizzate forme di prevenzione promuovono, in conclusione, autoconsapevolezza della persona e restituzione delle dimensioni di autenticità, di interdipendenza e connessione con gli altri, che sono i fattori determinanti della formazione ed evoluzione dell'identità personale nell'arco di vita.

2. Vecchiaia, prosocialità e attività sessuale

Cominciando ad esaminare che cosa si intende comunemente con il termine "vecchiaia", vediamo da subito emergere delle contraddizioni, dacché il senso comune, viziato da preconcetti culturali, pregiudica un'interpretazione laica e multidimensionale del fenomeno dell'invecchiamento, più diversificato di quanto si creda. Un fenomeno naturale, certamente, ma dai contorni inediti su un piano evolutivo: sempre più persone invecchiano a fronte di un calo delle nascite che riguarda molti Paesi industrializzati[1]. Il che si traduce, o meglio si sta traducendo, in società sempre più anziane, non attive lavorativamente, con sempre meno giovani. Si tratta, come qualcuno ha detto, di una rivoluzione demografica (Bar-Tur 2021). Ciononostante non vi è categoria sociale più misconosciuta di quella della terza età[2].
Diversi studi hanno ormai evidenziato che molti anziani sono relativamente sani, attivi, indipendenti e hanno molte più risorse per mantenere alti livelli di benessere. Una porzione (sempre più ampia) di popolazione anziana dimostra di essere resiliente, socialmente impegnata e coinvolta dalle e nelle proprie famiglie e comunità (Golini e Rosina 2011 per il caso dell'Italia). Molti anziani risultano attivi svolgendo volontariato o lavori part-time con i quali possono ancora contribuire al benessere della famiglia e della comunità (Williamson e Christie 2009). Ma non solo. Dall'indagine condotta da Cismaru-Inescu e colleghi (2022) in Belgio è emerso che il 50,3% dei 511 partecipanti ha dichiarato di avere una relazione sessuale, principalmente con il proprio partner; il 31,3% ha dichiarato di essere sessualmente attivo e il 47,3% dei partecipanti sessualmente inattivi ha riferito di aver sperimentato forme di tenerezza fisica nei 12 mesi precedenti alla rilevazione. In poche parole, un adulto anziano su 3 dai 70 anni in su, che vive in Belgio, si dichiara sessualmente attivo.
Negli Stati Uniti il trend sembra seguire questa linea già da tempo, almeno stando ai risultati dello studio di Lindau e colleghi (2007), che hanno condotto un'indagine longitudinale sulla sessualità in una coorte rappresentativa a livello nazionale di 3005 adulti statunitensi di età compresa tra 57 e 85 anni. Nel gruppo di età più anziano, il 54% delle persone sessualmente attive aveva un rapporto almeno due volte al mese e il 23% ha riferito di avere rapporti sessuali una o più volte alla settimana.
Un'attività sessuale regolare, quindi, non rappresenta un evento eccezionale in età avanzata. Molti uomini e donne mature sono sessualmente attivi nonostante l'aumento (naturale) delle disfunzioni sessuali legate all'età. Bisogna, quindi, superare il pregiudizio secondo il quale l'invecchiamento e l'attività sessuale sono inesorabilmente incompatibili. I cambiamenti fisiologici legati all'età non rendono impossibile o necessariamente difficile una relazione sessuale significativa. Esistono diverse opzioni terapeutiche per raggiungere una soddisfacente capacità sessuale in età avanzata, laddove si intende per sessualità intimo contatto, tenere carezze, masturbazione, vicinanza fisica e calore emotivo. Sebbene l'Organizza-

zione Mondiale della Sanità abbia riconosciuto la sfera sessuale come indicatore fondamentale della salute della persona, la sessualità riceve scarsa attenzione nell'educazione e nella formazione degli operatori sanitari, e raramente viene approfondita durante l'anamnesi e l'esame fisico degli anziani. Tanto è vero che, sebbene sia stato scritto molto sulla sessualità degli adolescenti e degli adulti, pochi studi si concentrano sulla natura della sessualità in gruppi di età più avanzata. Ciò potrebbe essere dovuto allo stereotipo dominante, veicolato dai media, dell'"anziano asessuato", una delle tante forme di quello stigma denominato "ageismo", che coinvolge vasti settori della società e di cui non sono esenti medici e personale sanitario (Lochlainn & Kenny 2013)[3].

3. Lo stigma dell'ageismo

Con il termine "ageismo" si intende il pregiudizio, la stigmatizzazione, la discriminazione e persino l'oppressione nei confronti di una particolare persona o gruppo di persone a causa della loro età (Overall 2016). L'idea della vecchiaia come orribile, disgustosa e ossessionata dall'approssimarsi della morte ha una lunga storia (Tonetti 2022). L'atteggiamento di molti (giovani e non solo) nei confronti della vecchiaia può essere riassunto nelle tre R di «ripudio», «ripugnanza» e «repulsione» (de Lange 2013: 176). L'insidia insita in ogni stigma, e nell'ageismo in particolare, è quella di influire negativamente sugli individui appartenenti al gruppo stigmatizzato. La stessa ricetta di un buon invecchiamento può includere forme di stigmatizzazione come la definizione di "invecchiamento di successo", che può comportare nell'anziano, e nel modo in cui si guarda l'anziano nelle società occidentali, un carico di aspettative di alta performance. Si richiede, per dirla con altre parole, di non essere mai "vecchi", neanche a letto. Rowe e Kahn (1997) definiscono «l'invecchiamento di successo» attraverso tre componenti principali: bassa probabilità di malattia e di disabilità correlata alla malattia, alta capacità funzionale cognitiva e fisica, e impegno attivo nella vita. Tuttavia, la nozione di "successo" non riesce a cogliere, per ristrettezza concettuale e portata semantica e normativa del termine, la multidimensionalità del processo di invecchiamento. Il modello dell'invecchiamento di successo connesso alla sfera sessuale, poi, finisce per proiettare sull'anziano un'aspettativa di comportamento ad alto funzionamento performativo, data anche l'aggravante, nelle nostre società, di pregiudizi "machisti" – che impongono prestanza fisica negli uomini e sex appeal nelle donne (indipendentemente dall'età).
Secondo Curley e Johnson (2022), lo stigma che consegue dal pregiudizio sociale dell'invecchiamento di successo non riguarda tanto l'accettazione di una sessualità ancora desiderante nelle persone anziane, quanto il non adeguamento di tale sessualità ai canoni machisti, che finiscono per inibire, in privato, la libertà stessa di dare espressione ai propri desideri. In termini psicologici, il peso dello stigma ageista non è irrilevante, come è stato evidenziato da altre ricerche (Sinkovic e Towler 2019). Il non sentirsi adeguati a tali precetti può generare sentimenti di bassa autostima, di non (auto)accettazione e rinforzare quelle tendenze all'isolamento molto diffuse nella terza età, che, a loro volta, aumentano esponenzialmente il rischio di malattie fisiche e psichiche, come vedremo più avanti. Ecco allora che l'etichetta di "invecchiamento di successo", almeno in alcuni progetti di ricerca (si veda ad esempio, per restare al caso italiano, l'Aging Project dell'Università del Piemonte Orientale[4]) è sostituita da quella di "invecchiamento sano".

Ma Hughes (2016) suggerisce un'ulteriore opzione: invecchiamento «autentico», una definizione che mutua dalle considerazioni storiche e teoretiche del filosofo Alessandro Ferrara (1998).

4. Invecchiamento autentico e sano

Alessandro Ferrara (1998) ha suggerito una convergenza su quattro dimensioni di autenticità che derivano dalla tradizione psicoanalitica: coerenza, vitalità, profondità e maturità. La coerenza va intesa in senso di capacità narrativa di rendere conto delle modificazioni avute durante la vita. La coerenza narrativa è un mezzo per l'autenticità, che richiede un grado di integrazione e un senso di continuità nel tempo. La vitalità designa l'esperienza di gioioso *empowerment* che deriva dal soddisfacimento dei propri bisogni principali, dal senso di congruenza del proprio stato attuale con la memoria di ciò che si è stati e dalla sensazione di progredire verso la realizzazione di ciò che si vuole essere. È il sentirsi «genuini e spontanei» (Ferrara 1998: 80, 87, 92). La profondità indica la capacità autoriflessiva di consapevolezza del proprio percorso di costruzione identitaria (*ivi*: 96). La profondità ha a che fare anche con l'autonomia, concepita in termini di relazionalità; l'autonomia relazionale coglie meglio la condizione ontologica di interdipendenza, interconnessione con gli altri, che sono alla base dello sviluppo e dell'evoluzione dell'identità personale nell'arco di vita (Marraffa e Meini 2016). La maturità, infine, sta a indicare un'accettazione della fatticità del mondo naturale e sociale e del proprio mondo interiore (*ivi*: 100), una summa di tutte le altre componenti nei termini di un incessante equilibrio tra le proprie aspirazioni e quel che si è e si può fare, con una dose sufficiente di «ironica accettazione della propria finitudine» (*ivi*: 105).
La concezione di invecchiamento autentico non si discosta poi molto da quella medico-scientifica di invecchiamento sano, soprattutto per l'idea che è alla base della ricetta di un invecchiamento positivo: a qualsiasi età, le persone dovrebbero investirsi della *responsabilità* della propria qualità di vita (Bar-Tur 2021). Le crescenti evidenze neuroscientifiche che collegano il benessere psicologico alla salute fisica e alla regolazione biologica evidenziano che l'impegno, la realizzazione e la crescita di sé e l'autostima influenzano la durata e il benessere della vita. Studi epidemiologici hanno suggerito che il grado di scopo nella vita predice una riduzione del rischio di numerose malattie (malattia di Alzheimer, ictus, infarto del miocardio) (Bar-Tur 2021).
Vi è dunque una concreta possibilità di ottimizzare l'esperienza individuale di invecchiamento, mettendo in atto non solo una serie di comportamenti salutari, ma adottando atteggiamenti esplicitamente autoriflessivi, creativi e prosociali. I risultati del progetto americano MIDUS (www.midus.wisc.edu) hanno documentato che molteplici fattori psicosociali, come lo scopo nella vita, le relazioni sociali, la padronanza di sé e i comportamenti prosociali come il volontariato, sono legati a un migliore stato di salute soggettivamente percepito, un maggiore benessere e una migliore funzione cognitiva, anche in presenza di disabilità e malattie croniche (Toyama 2022).

5. Il peso della vecchiaia

In questa nuova visione fenomenologica della terza età, il passaggio del tempo

non sta a indicare un appassimento della vita da medicalizzare, ma un'esperienza di vita e di cambiamento da accogliere. Il cambiamento dell'esperienza sessuale consisterebbe nella ridefinizione di prossimità col partner, di intimità, autenticità, all'insegna di approcci comportamentali trasformativi e aperti a una sessualità diversa e variegata, diversa rispetto a quella delle altre fasi della vita, ma non meno appagante e gioiosa.

Si è insistito fin qui sull'aspetto della sessualità nell'anziano perché è il meno considerato tra i molti problemi che affliggono la terza età, come l'incidenza delle malattie croniche (presenti spesso in comorbidità) e l'isolamento di molti anziani, condizione che spesso è determinata dalle malattie, mentre altre volte ne è la causa. Lo vedremo meglio nel paragrafo successivo. Tali condizioni negative, tra loro concatenate, minano la possibilità di una attività sessuale vitale e autentica. Matthias e colleghi (1997) hanno riscontrato che su 1216 persone di età superiore ai 65 anni con reti sociali carenti (in base alla Lubben Social Network Scale) avevano maggiori probabilità di essere sessualmente inattivi e insoddisfatti. Lindau e Gavrilova (2010) hanno riferito che la frequenza dell'attività sessuale e l'interesse per il sesso sono positivamente associati alla salute nella mezza età e in età avanzata. Questo dato non può lasciare indifferenti i professionisti del settore socio-sanitario al momento della presa in carico della popolazione anziana, soprattutto in una prospettiva cronologica a breve-medio termine. Entro il 2050, infatti, si prevede che il 65% degli ottuagenari saranno donne. La sessualità delle donne anziane è influenzata da molti fattori e la prevalenza delle disfunzioni sessuali è elevata. Generalmente, i disturbi specifici includono secchezza vaginale (58%), dispareunia (39%), diminuzione della sensibilità della clitoride (36%), dell'intensità dell'orgasmo (35%) e della frequenza dell'orgasmo (29%) (Lochlainn & Kenny 2013). Negli uomini, invece, durante l'invecchiamento, si verificano cambiamenti significativi nella struttura del pene, che contribuiscono allo sviluppo della disfunzione erettile[5].

Le malattie croniche, poi, influenzano direttamente la funzione sessuale interferendo con processi endocrini, neurali e vascolari che mediano la risposta sessuale. Collegati alla disfunzione sessuale sono il diabete mellitus, l'ipertensione, l'obesità, le malattie cardiache, il cancro alla prostata e il suo trattamento, il Parkinson, l'ischemia, la sclerosi multipla, i disturbi renali, le malattie polmonari, vascolari periferiche, l'ipertiroidismo (e altri disturbi endocrini), la depressione, l'ansia, il disturbo ossessivo-compulsivo, lo stress cronico. De Boer e colleghi hanno condotto uno studio nel 2005, nei Paesi Bassi, riportando che l'85,3% degli uomini con disfunzione erettile desiderava sostegno medico-psicologico, ma solo il 10,4% riceveva cure mediche. Lindau et al (2006) evidenziavano, sempre agli inizi del millennio, che negli Stati Uniti la maggior parte delle donne riteneva che i medici dovessero chiedere informazioni sul sesso (75%), tuttavia solo il 55% riferiva che un medico avesse parlato di sesso con loro dopo aver compiuto i 60 anni. In uno studio qualitativo sugli atteggiamenti dei medici di medicina generale, Gott e colleghi (2004) misero in evidenza che la categoria dei medici generali restava influenzata dagli stereotipi sulla sessualità in età avanzata piuttosto che dalla realtà delle esperienze dei loro pazienti anziani.

Come è facile immaginare, la responsabilità non ricade solo sui medici di base. Il pregiudizio ageista esiste a tutti i livelli della società e trova la sua base in atteggiamenti troppo generalizzati, atteggiamenti appresi nei confronti di individui che non si conformano a ciò che viene percepito (erroneamente) come normale all'in-

terno di quella società[6]. Molti professionisti del settore socio-sanitario tendono a trascurare una visione olistica del paziente inserita in un contesto fisico, sociale e mentale, a maggior ragione per alcune patologie come la depressione, che costituisce il disagio più comune negli adulti anziani[7]. Ciononostante, agli anziani vengono raramente offerti interventi psicologici (Serfaty et al. 2009). Il rischio di suicidio tra gli uomini anziani è piuttosto elevato e pare essere determinato soprattutto dall'insorgenza di malattie fisiche croniche e disabilità (Conejero et al. 2018). La cronicità è il vero aggravio della terza età dacché incide profondamente su più livelli: la qualità di vita, la qualità di vita dei caregiver e non ultimo i sistemi nazionali di cura e assistenza. Considerata l'attuale tendenza demografica nei Paesi occidentali industrializzati, la sfida più grande che ci troviamo ad affrontare nei prossimi venti anni è la gestione delle malattie croniche. Attualmente, circa l'80% delle malattie, delle disabilità e delle morti premature sono dovute a malattie croniche, come la broncopneumopatia cronica ostruttiva (BPCO), la cardiopatia cronica, l'insufficienza cardiaca cronica (CHF), ictus e malattie neurodegenerative (Scalvini et al. 2018).
A fronte di questa situazione, l'obiettivo degli interventi terapeutici dovrebbe andare verso un incoraggiamento degli anziani a essere più consapevoli dei propri punti di forza. Programmi che perseguono questo intento già esistono: è il caso del modello ABC (Activating events-adversity, Beliefs-Consequences[8]), che si basa sulle nozioni di accettazione incondizionata di sé e delle frustrazioni legate alle inevitabili conseguenze dell'invecchiamento: gli anziani sono incoraggiati ad acquisire un atteggiamento più positivo verso se stessi e il proprio passato, migliorando anche le interazioni con gli altri. Un modo per avere un nuovo scopo nella vita è rivalutare il presente e il passato, o impegnarsi in attività sociali. I volontari anziani, ad esempio, sono risultati più felici, più calmi, più soddisfatti, più appagati e più vitali (Greenfields & Marks 2004). Invece di concentrarsi solo sulle debolezze personali, gli operatori socio-sanitari dovrebbero, quindi, valutare e attivare i punti di forza e le capacità di resilienza dell'anziano e del suo ambiente primario (famiglia, amici, *caregivers*). Ciò anche al fine di disinnescare quello che in letteratura è emerso essere la malattia più insidiosa della terza età: la solitudine e il connesso isolamento sociale, che risultano essere anche effetti non così tanto indiretti del pregiudizio ageista.

6. I mali oscuri dell'invecchiamento: solitudine e isolamento

L'isolamento sociale si riferisce a una mancanza oggettiva di contatti sociali con altre persone ed è caratterizzato dal fatto che una persona ha una rete sociale limitata e contatti sociali infrequenti. La solitudine, invece, è una sensazione soggettiva di disagio che si verifica quando occorre una discrepanza tra le relazioni sociali desiderate e quelle effettive. La solitudine è uno dei più significativi fattori di rischio per l'insorgere di problemi di salute mentale e fisica nella terza età. L'isolamento sociale e la solitudine rappresentano gravi (ma sottovalutati) rischi per la salute pubblica e colpiscono una parte significativa della popolazione anziana. Nel corso della vita, l'isolamento sociale e la solitudine possono essere episodici o cronici, a seconda delle circostanze e delle percezioni dell'individuo. Un numero cospicuo di studi mostra che l'isolamento sociale rappresenta un rischio importante di mortalità prematura, paragonabile ad altri fattori di rischio come l'ipertensione, il fumo o l'obesità[9]. Dalla meta-analisi di Fan e colleghi (2023) risulta

che l'isolamento sociale e la solitudine hanno un ruolo critico nei meccanismi di incidenza, progressione e mortalità dei pazienti con patologie cardiovascolari. Smith e colleghi (2021) hanno indicato che, nel Regno Unito, il rischio di morte senza ricovero ospedaliero risulta sostanzialmente più alto negli individui più isolati socialmente rispetto a quelli meno isolati (almeno per quanto riguarda le malattie coronariche e l'ictus). La solitudine può innescare comportamenti non salutari, come cattiva alimentazione e inattività fisica, che possono aumentare il rischio di morte. Sono stati identificati meccanismi che contribuiscono all'associazione negativa tra solitudine e salute, tra cui comportamenti nocivi, disturbi del sonno e disfunzioni neuroendocrine e immunitarie (Hawkley & Cacioppo 2010). Studi epidemiologici sulle associazioni tra isolamento sociale, solitudine e mortalità hanno evidenziato che il legame tra supporto sociale e salute è bidirezionale, il che conduce a un circolo vizioso per cui gli anziani perdono il supporto sociale nel corso del tempo proprio quando hanno più bisogno di supporto sociale rispetto alla popolazione generale, una volta ammalati (Fan et al. 2023).

7. I Ministeri della solitudine: il confronto tra il caso inglese e giapponese

Il confronto tra Gran Bretagna e Giappone, Paesi che hanno istituito ufficialmente un Ministero della solitudine - per primo il Regno Unito nel 2018 e a seguire il Giappone nel 2021 - è al centro dello studio di Saito e colleghi (2021). Il Regno Unito ha fatto molti progressi nel favorire scambi sociali nella popolazione adulta over 65 anni, mentre il Giappone è ancora indietro anche per peculiarità culturali legate all'etica lavorativa e le disuguaglianze di genere. Oltre a diventare una società molto anziana, il Giappone sta vivendo un rapido aumento del numero di persone mai sposate. Il confronto, dunque, è ancora più istruttivo ai nostri fini. Il divario tra i due Paesi era già evidente venti anni fa, quando nel 2003, l'Organizzazione per la Cooperazione e lo Sviluppo Economico (OCSE) riportò che la percentuale di intervistati che trascorrevano raramente o mai del tempo con i propri cari era diversa nei vari Paesi, e i dati dal Giappone risultavano allarmanti. Gli autori dello studio comparativo stimano che l'1,6% dei decessi annuali in Giappone è oggi associato all'isolamento sociale. L'isolamento è un fattore di rischio che può essere affrontato con diversi interventi. Se, dunque, molte sono le evidenze scientifiche che confermano quanto l'isolamento sociale sia strettamente correlato alla mortalità (per tutte le cause) (Hodgson et al. 2020) - tanto che non è esagerato affermare che la salutare influenza di relazioni sociali adeguate incide sulla diminuzione del rischio di mortalità in maniera paragonabile allo smettere di fumare -, i sistemi sanitari di tutto il mondo dovrebbero imparare a far fronte alle crescenti esigenze della popolazione anziana in maniera mirata. Ad esempio, in linea con quanto esaminato fin qui, promuovere il dialogo e il senso di comunità può aiutare gli anziani ad aumentare il loro sostegno sociale ed emotivo, a trovare il modo di preservare e arricchire i legami con la famiglia, gli amici e la comunità e ad approfittare delle attività di quartiere, della comunità e della socialità per affrontare l'ansia e il senso di isolamento[10]. Un passo importante è rappresentato dalle interazioni proattive per contattare gli anziani che non hanno una radicata rete sociale, includendoli negli eventi sociali e nelle attività di associazioni di settore. Le competenze in Internet sono, da questo punto di vista, un vantaggio. Si può insegnare agli anziani a cercare contenuti di interesse per la loro fascia d'età, a leggere i giornali locali, a ottenere informazioni mediche, a informarsi sugli

eventi di interesse personale e a socializzare tramite e-mail o piattaforme social. Alcuni studi mostrano che la conoscenza del computer riduce l'isolamento e rafforza il senso di autonomia (Raj e Kumar 2019).
Dall'inizio della pandemia, molti anziani hanno scelto di rimanere a casa ed evitare di frequentare i centri diurni e altri programmi comunitari. Ciò sottolinea l'importanza di istituire un sistema di assistenza a distanza sia per le patologie fisiche che mentali. Le videochiamate, le televisite – che dal 2020, almeno in Italia, sono riconosciute come servizio erogato dal SSN – possono rappresentare un'enorme opportunità per raggiungere molti anziani, che altrimenti non riceverebbero supporto assistenziale, emotivo. Ciò contribuirebbe sicuramente a ridurre la solitudine e l'isolamento che accompagnano le degenze a lungo termine. A rafforzare e migliorare il rapporto con e tra anziani, caregiver e figure assistenziali (medici, infermieri, personale socio-sanitario), sta intervenendo in maniera sempre più massiccia e multiforme la Teleassistenza.

8. Le opportunità di prossimità all'anziano offerte dalla teleassistenza

Attualmente vi sono pochi studi esaurienti sul tema dell'adesione e accettazione delle applicazioni di telemonitoraggio (TMA) per i pazienti anziani con morbilità. Lang e colleghi (2022) suggeriscono che le TMA devono essere integrate in modo discreto nella vita quotidiana e dovrebbero essere utilizzate in modo appropriato in base alla malattia, per evitare di stressare il paziente. Per quanto riguarda l'aderenza alle TMA, è fondamentale fornire una persona di riferimento, la quale sia disponibile per i pazienti che hanno problemi a gestire i device tecnologici. I dubbi e le domande sulla salute possono così essere affrontati tempestivamente, garantendo una "sensazione di sicurezza" nel processo di cura, che è l'elemento chiave di *ogni* approccio terapeutico. Il senso di fiducia congiunto a quello di sicurezza possono favorire l'adesione terapeutica, che costituisce uno dei più urgenti problemi clinici da affrontare, praticamente in tutte le branche della medicina[11]. Soluzioni innovative come l'e-Health potrebbero rispondere a questa esigenza.
La gestione delle malattie croniche in una popolazione che invecchia progressivamente è un problema fondamentale nei paesi occidentali industrializzati e la teleassistenza è un modo per garantire la continuità delle cure nelle malattie croniche (Scalvini et al. 2018). A tal proposito, l'azienda Qwince, specializzata in servizi per la sanità digitale, ha condotto, in collaborazione con Doxa Pharma, l'indagine «Sfide e opportunità nell'aderenza terapeutica dei pazienti cronici: l'apporto della tecnologia». I risultati del rapporto mostrano che i pazienti con malattie croniche sono propensi a utilizzare tecnologie digitali al fine di migliorare l'aderenza alle terapie. L'80% dei 300 pazienti cronici intervistati ha valutato in maniera positiva la possibilità di avvalersi di una piattaforma digitale per facilitare la comunicazione con i medici e con gli operatori sanitari, così da avere un monitoraggio continuo a distanza dello stato di salute, e favorendo l'aderenza alle terapie, anche grazie a una facilitazione nella prenotazione di visite, esami e farmaci. Uno dei dati più significativi emersi dall'indagine è la consapevolezza da parte dei pazienti intervistati dell'utilizzo di questo servizio di telemedicina proprio per migliorare l'aderenza alla terapia: «6 intervistati su 10 ritengono il servizio particolarmente utile a favorire l'assunzione corretta dei farmaci»[12].
Per ottenere la massima centralità dell'utente nei processi di sviluppo delle TMA,

i pazienti – si è chiarito - devono essere coinvolti come esperti, co-progettisti, tenendo conto delle loro esigenze e percezioni, in linea con le più aggiornate pratiche deontologiche in favore di una «giustizia epistemica» in ambito sanitario (Lalumera 2022). L'eHealth - in particolare l'uso della telemedicina - può avere il potenziale per migliorare l'efficienza delle attività dei medici nei processi di cura dei pazienti, ridurre il loro carico di lavoro, nonché i costi, e aumentare la qualità della pratica clinica e dell'assistenza (Scalvini et al. 2013).
Attualmente esistono solo pochi studi completi sull'accettazione delle applicazioni di telemedicina, soprattutto per quanto riguarda i pazienti geriatrici con comorbilità. Diversi studi qualitativi di osservazione condotti in contesti di cure primarie e di comunità con pazienti anziani hanno riportato un alto livello di soddisfazione e di accettazione delle TMA. I pazienti riferiscono un miglioramento soggettivo, una conoscenza più dettagliata della propria salute e una crescente aderenza al processo di cura (Lang et al. 2022).

9. Conclusioni e previsioni

La rivoluzione demografica rappresenta una vera e propria sfida per la società, ma in particolare per la popolazione anziana e i professionisti dell'assistenza socio sanitaria. La sfida per gli anziani è quella di mantenere e, se possibile, aumentare le proprie risorse personali in modo da non sovraccaricare le risorse sociali con i loro bisogni. In un quadro che è stato fortemente aggravato dal Covid (dalla malattia in sé e dai lock-down e conseguente ridefinizione delle priorità sanitarie in contesto di emergenza), la spesa sanitaria in Italia per la gestione delle cronicità occupa l'80% delle risorse sanitarie[13]. Gli anziani in cattive condizioni di salute sono i maggiori consumatori di risorse sanitarie, sia in ospedale che in comunità. Questa tendenza socioeconomica fa sì che ci sia un maggiore interesse a fornire un'assistenza efficace ai malati cronici a domicilio. Nel contesto di proliferazione della tecnologia nel campo medico, lo sviluppo dei servizi di telemedicina, e in generale di teleassistenza – da non confondersi *tout court* con gli strumenti di Intelligenza Artificiale elaborati per migliorare le prestazioni diagnostiche e la gestione dei dati sanitari[14] – va nella direzione di una promozione della prossimità medico-paziente. Una prossimità che si estende ai familiari, ai caregiver e che rappresenta lo strumento più avanzato e forse il più efficace per contrastare i rischi dell'isolamento e della solitudine. Oltre alla condizione di beneficiari di servizi sanitari in costante evoluzione, gli anziani dovrebbero assumersi la responsabilità di mantenere la propria salute, di condurre uno stile di vita sano e di impegnarsi nelle proprie famiglie e comunità. La sfida per i professionisti è, dall'altra parte, quella di allontanarsi dagli stereotipi dell'ageismo e di proporre interventi che si concentrino sul benessere e sulle capacità di adattamento degli anziani piuttosto che sulla malattia. Un punto primario dell'intervento è identificare le risorse e facilitare la cooperazione tra le reti sociali che manterranno gli anziani socialmente e fisicamente attivi e coinvolti nelle loro comunità, con l'obiettivo di fornire opportunità di autorealizzazione, crescita personale continua e impegno sociale.

Note

[1] Secondo l'Organizzazione Mondiale della Sanità, il numero di persone con più di 60 anni in quasi tutti i Paesi sta crescendo più rapidamente di qualsiasi altro gruppo di età.

[2] A onor del vero, una sensibilizzazione politica a livello internazionale è indubbiamente emersa da più di vent'anni, ovvero dalla ratifica del Piano di Azione Internazionale di Madrid sull'Invecchiamento (Madrid International Plan of Action on Ageing - MIPAA) da parte dell'Assemblea Generale dell'Organizzazione delle Nazioni Unite (ONU) (Resolution 57/167; UN, 2002). Il fondamento giuridico di questa impostazione è da ricondurre alla Convenzione Internazionale sui Diritti Economici, Sociali e Culturali (a sua volta basata sulla Dichiarazione Universale dei Diritti dell'Uomo) adottata dall'Assemblea Generale dell'ONU il 16 dicembre 1966 ed entrata in vigore il 3 gennaio 1976 (Rospi 2018).

[3] Gli uomini, indipendentemente dall'età e/o dalla generazione, sono risultati avere convinzioni stigmatizzanti significativamente più elevate rispetto alle donne o a coloro che hanno dichiarato di appartenere ad un altro sesso (Syme & Cohn 2016).

[4] https:\\www.agingproject.upo.it. Consultato in data 30 settembre 2023.

[5] La disfunzione erettile può essere considerata un marker precoce di aterosclerosi, rischio cardiovascolare e malattia vascolare subclinica. Chew et al. (2009) hanno evidenziato che su 1580 uomini in Australia vi è una prevalenza di disfunzione erettile pari al 52% tra i soggetti di età compresa tra i 60 e i 69 anni, del 69% tra quelli di età compresa tra i 70 e i 79 anni e del 76% tra quelli di età pari o superiore agli 80 anni.

[6] In letteratura mancano informazioni sull'attività sessuale degli anziani nelle case di riposo. Non c'è motivo di credere che questo desiderio di intimità si perda quando si entra in una casa di riposo. Gli ostacoli all'espressione sessuale nelle case di riposo possono essere mancanza di privacy, gli atteggiamenti del personale, la mancanza di conoscenze personale e le opinioni dei familiari dei residenti.

[7] È noto che forme più lievi di depressione, come la distimia, colpiscono il 20-30% di tutti gli adulti anziani (Sansone & Sansone 2009).

[8] https://thedecisionlab.com/reference-guide/psychology/the-abc-model. Il modello ABC rielabora una tecnica utilizzata nella terapia cognitivo-comportamentale (CBT), una forma di psicoterapia che aiuta gli individui a rimodellare i loro pensieri e sentimenti negativi. La CBT allena gli individui a essere più consapevoli di come i loro pensieri e sentimenti influenzino il loro comportamento, e il modello ABC viene utilizzato in questa ristrutturazione per aiutare i pazienti a sviluppare risposte più sane all'ambiente e agli eventi che vedono coinvolto il paziente.

[9] Il programma "Social Isolation and Loneliness in Older Adults" riassume le evidenze di base ed esplora il modo in cui l'isolamento sociale e la solitudine influenzano la salute e la qualità della vita negli adulti dopo i 50 anni e oltre, in particolare tra le popolazioni a basso reddito e vulnerabili (Cfr. National Academies of Sciences, Engineering, and Medicine (2020), *Social Isolation and Loneliness in Older Adults: Opportunities for the Health Care System*, Washington, DC: The National Academies Press. https://doi.org/10.17226/25663).

[10] Si vedano le riflessioni sui rapporti intergenerazionali nella famiglia di Chiara Saraceno contenute in Golini e Rosina 2011.

[11] Si veda ad esempio Laranjeira et al. (2023) e Xie et al. (2020).

[11] https://medicoepaziente.it/2023/telemedicina-tecnologia-digitali-a-supporto-delladerenza-terapeutica/

[13] *Piano nazionale delle Cronicità*. Cfr https://www.salute.gov.it/imgs/C_17_pubblicazioni_2584_allegato.pdf

[14] Per questo aspetto si veda l'interessante articolo di Hatherley (2020), che si sofferma sulla differenza tra affidabilità dell'IA e fiducia nell'IA all'interno di una relazione terapeutica.

Bibliografia

Bar-Tur, L., Brick Y, Inbal-Jacobson M, Brick-Deshen S, Zilbershlag Y, Pearl-Naim S.
2021 *Telephone-Based emotional support for older adults during the Covid-19 pandemic*, "Gerontoly and Geriatrics", 45, 93–112.

Chew, K.K., Bremner, A., Stuckey, B., et al.
2009 *Sex life after 65: How does erectile dysfunction affect ageing and elderly men?*, "Aging Male", 12, 41e46.

Cismaru-Inescu A, Hahaut B, Adam, S. et al.
2022 *Sexual Activity and Physical Tenderness in Older Adults*, "Journal of Sexual Medicine", 19, 569-580.

Clarke M, Fursse J, Connelly N, Jones R.
2018 *Evaluation of the National Health Services Direct Pilot Telehealth Program: Cost-Effectiveness Analysis*, "Telemedicine Journal of E-Health"; 24, 66–76.

Conejero I, Olié E, Courtet P, Calati R.
2018 *Suicide in older adults: current perspectives*, "Clinical Intervention Aging", 13, 691–9.

Curley, Christine M. & Johnson Blair, T.
2022 *Sexuality and ageing: Is it time for a new sexual revolution?, "*Social Science & Medicine", 301, 114865.

De Boer, BJ, Bots, ML, Nijeholt, AA, et al.
2005 *The prevalence of bother, acceptance, and need for help in men with erectile dysfunction*, "Journal of Sexual Medicine", 2, 445e450.

De Lange, Frist
2013 *Loving later life: aging and the love imperative*, "Journal of the Society of Christian Ethics", 33(2), 169–184.

Depp AC, Harmell AL, Jeste D.
2014 *Strategies for successful aging: a research update*, "Curr Psychiatry Report", 16: 476.

Fan, W. et al.
2023, *A systematic review and meta-analysis of 90 cohort studies of social isolation, loneliness and mortality*, "Nature Human Behaviour", 7, 1307–1319.

Ferrara, Alessandro
1998 *Reflective Authenticity: Rethinking the project of modernity*, Routledge.

Forsman AK, Nordmyr J, Wahlbeck K.
2011 *Psychosocial interventions for the promotion of mental health and the prevention of depression among older adults*, "Health Promot Int.", 26(Suppl. 1), 85–107.

García-Barranquero, Pablo, Albareda, Joan Llorca & Díaz-Cobacho, Gonzalo
2023 *Is ageing undesirable? An ethical analysis*, "Journal of Medical ethics", doi: 10.1136/jme-2022-108823.

Gokalp H. et al.,
2018 *Integrated Telehealth and Telecare for Monitoring Frail Elderly with Chronic Disease*, "Telemedicine Journal of E-Health", 24(12), 940-957.

Golini, A., Rosina, A., (a cura di)
2011 *Il secolo degli anziani. Come cambierà l'Italia*, Bologna, Il Mulino.

Gott M, Hinchliff S, Galena E.
2004 *General practitioner attitudes to discussing sexual health issues with older people*, "Social Science & Medicine", 58, 2093e2103.
Greenfield EA, Marks N.
2004 *Formal volunteering as a protective factor for older adults' psychological well-being*," Journal of Gerontology", 59B, S258–64.
Grote T, Berens P.
2019 *On the ethics of algorithmic decision-making in healthcare*, "Journal of Medicine and Ethics", 1-7.
Hatherley, J.J.
2020, *Limits of trust in medical AI*, "Journal of Medical Ethics", 46, 478-481.
Hawkley, L.C. & Cacioppo, J. T.
2010 *Loneliness matters: a theoretical and empirical review of consequences and mechanisms*, "Annals of Behavioral Medicine", 40, 218–227.
Hughes, J.C.
2016 The Physiology and Psychology of Aging: Should Aging Be Successful or Authentic? In Scarrey G. (ed.), *The Palgrave Handbook of Philosophy of Aging*, 56-68.
Humphreys P.
2009 *The philosophical novelty of computer simulation methods*, "Synthese", 169(3), 615-26.
Hodgson, S., Watts, I., Fraser, S., Roderick, P. & Dambha-Miller, H.
2020 *Loneliness, social isolation, cardiovascular disease and mortality: a synthesis of the literature and conceptual framework*, "Journal of the Royal Society of Medicine", 113, 185–192.
Hollander JE, Carr BG.
2020, *Virtually perfect? Telemedicine for COVID-19*, "New England Journal of Medicine", 382, 1679–81.
Laranjeira C, Carvalho D, Valentim O, Moutinho L, Morgado, T., Tomás, C., Gomes, J. & Querido A.
2023 *Therapeutic Adherence of People with Mental Disorders: An Evolutionary Concept Analysis*, "International Journal of Environmental Res Public Health", 20(5), 3869.
Lalumera, Elisabetta
2022 *Etica della comunicazione sanitaria*, Il Mulino, Bologna.
Lang, Caroline, Voigt, Karen, Neumann Robert, Bergmann Antie & Holthoff-Detto Vjera
2022, *Adherence and acceptance of a home-based telemonitoring application used by multimorbid patients aged 65 years and older*, "Journal of Telemedicine and Telecare", 28(1), 37–51.
Lindau, S.T., Gavrilova, N.
2010 *Sex, health, and years of sexually active life gained due to good health: Evidence from two US population based cross sectional surveys of ageing*, "BMJ", 340, c810.
Lindau ST, Leitsch SA, Lundberg KL, Jerome J.
2006 *Older women's attitudes, behavior, and communication about sex and HIV: A community-based study*, "Journal Womens Health", 15, 747e753.
Hughes, J.C.
2016 The Physiology and Psychology of Aging: Should Aging Be Successful or Authentic? In Scarrey G. (ed.), *The Palgrave Handbook of Philosophy of Aging*, 56-68.
Lochlainn M.N. & Kenny, R.A.
2013 *Sexual Activity and Aging*, "JAMDA" 14, 565e572.
Matthias RE, Lubben JE, Atchison KA, Schweitzer SO.
1997 *Sexual activity and satisfaction among very old adults: Results from a community-dwelling Medicare population survey*, "Gerontologist", 37, 6e14.
Mayordomo T., Viguer P, Sales A, Satorres E, Meléndez JC.
2016 *Resilience and coping as predictors of well-being in adults*, "Journal of Psychology", 150, 809–21.
Marraffa, M., Meini, C.
2016 *L'identità personale*, Roma, Carocci.
Overall, C.
2016, The meaning of Aging, In Scarrey, G. *The Palgrave Handbook of Philosophy of Aging*, 56-68.
Raj, A., Kumar, P.
2019 *Ageing and positive mental health: a brief overview*, "Indian Journal of Health and Social Work", 1, 10–19.

Rospi, M.
2018 *L'invecchiamento attivo della popolazione all'interno della coesione sociale tra generazioni: gli strumenti della multilevel governance per nuovi sistemi di welfare*, "Rivista dell'Associazione Italiana dei Costituzionalisti", n. 3, https://www.rivistaaic.it/images/rivista/pdf/3_2018_Rospi.pdf
Ryff, CD.
2014 *Psychological well-being revisited: advances in the science and practice of eudaimonia*, "Psychotherapy and Psychosomatology", 83, 10–28.
Sansone, R.A., Sansone, L.A.
2009 *Dysthymic disorder: forlorn and overlooked?*, "Psychiatry", 6, 46–51.
Saito, Masashige, Aida, Jun, Cable, Noriko, Zaninotto P, Ikeda T, Tsuji T, Koyama S, Noguchi T., Osaka, Ken & Kondo Katsunori
2021, *Cross-national comparison of social isolation and mortality among older adults: A 10-year follow-up study in Japan and England*, "Geriatrics & Gerontology International", 21(2), 209-214.
Scalvini, S., Bernocchi, P., Zanelli, E., Comini, L. & Vitacca M.
2018 *Maugeri Centre for Telehealth and Telecare: A real-life integrated experience in chronic patients*, "Journal of Telemedicine and Telecare", 24(7), 500-507.
Scalvini S, Zanelli E, Comini L, et al.
2013 *Home-based versus in-hospital cardiac rehabilitation after cardiac surgery: a nonrandomized controlled study*, "Phys Therapy", 93, 1073–1083.
Serfaty, MA, Haworth, D., Blanchard, M., Buszewicz, M., Murad, S. & King M.
2009 *Clinical effectiveness of individual cognitive behavioral therapy for depressed older people in primary care: a randomized controlled trial*, "Archives of General Psychiatry", 66, 1332–40.
Sinković, M, Towler, L.
2019 *Sexual Aging: A Systematic Review of Qualitative Research on the Sexuality and Sexual Health of Older Adults*, "Quality Health Resources", 29(9), 1239-1254.
Smith, R.W., Barnes, I., Green, J., Reeves, G.K., Beral, V. & Floud, S.
2021 *Social isolation and risk of heart disease and stroke: analysis of two large UK prospective studies*, "Lancet Public Health", 6, e232–e239.
Syme, M.L., Cohn, T.J.
2016, *Examining aging sexual stigma attitudes among adults by gender, age, and generational status*, "Aging and Mental Health", 20(1), 36-45.
Tek Kiat Liam K. et al.,
2015 *Aging and wisdom: age-related changes in economic and social decision making*, "Frontiers Aging Neuroscience", 18; 7: https://doi.org/10.3389/fnagi.2015.00120.
Tonetti, Luca
2022 *L'arte di prolungare la vita*, Editrice Bibliografica
Toyama, Masahiro
2022 *Longitudinal Associations between Personal Growth and Cognitive Functioning in Adulthood*, "Journal of Gerontology. Series B Psychological Sciences and Social Science", 77(10), 1841-1851.
Vahia IV, Blazer DG, Smith GS, Karp JF, Steffens DC, Forester BP, et al.
2020 *COVID-19, mental health and aging: a need for new knowledge to bridge science and service*, American Journal of Geriatric Psychiatry, 28, 691–4.
Xie, Z., Liu, K., Or C, Chen J, Yan, M, & Wang, H.
2020 *An examination of the socio-demographic correlates of patient adherence to self-management behaviors and the mediating roles of health attitudes and self-efficacy among patients with coexisting type 2 diabetes and hypertension*, "BMC Public Health", 20(1), 1227.
Williamson, G.M., Christie, J.
2009 Aging well in the 21st century: challenges opportunities, In Snyder CR, Lopez SL (eds), Oxford Handbook of Positive Psychology, Part 3. New York, NY: Oxford University Press, 65–170.

Tra *Vanitas* e vanità.
Marginalità e potere nell'autoritratto femminile.

di Patrizia Magli

«Dans l'art, l'esprit est effectivement présent à soi, mais comme hors de soi et devant soi, par conséquent encore enfoui en soi et objectivé dans la distance par rapport à lui-même.»
André Hirt (2012: 31)

Abstract

What does the artistic practice of making one's own portrait conceal? This is what we propose to address here in relation to the female self-portrait, with particular attention to those who have used this artistic practice as a witness to one of the most catastrophic events that can affect a human being: the ageing process. Many self-portraits narrate, as a serial production, the temporal evolution on our face that, stage by stage, accompanies it to its final ruin. This is what happens in the series of self-portraits by a Finnish painter, Hélène Schjerfbeck, which we take here as a case study. In addition to the fascinating relationship between power and marginality shared by many women artists, we ask how the pictorial transformation of the face is able to trace the various evolutions of the concept of identity within our society. Indeed, what does the intense and sometimes manic production of the self-image conceal? And is this visual construction, often the result of reckless experimentation on the face, capable of undermining not only the status of the self-portrait, but also that of the image itself, just as time, with the devastation it wreaks on an individual's appearance, is capable of erasing not only his identity, but his very recognisability as a human being?

Keywords: autoritratto femminile, invecchiamento, metamorfosi, funzione apostrofica, aniconico.

1. Introduzione

Se il ritratto talvolta è considerato il racconto di una intera vita, ancor di più lo è l'autoritratto. Ne abbiamo un esempio illustre nel libro di Gerolamo Cardano, *De vita propria,* uscito postumo nel 1643, un'opera autobiografica, retta da una forte memoria di sé e da una profonda attenzione alla propria corporeità. Negli anni in cui Cardano con le parole si descriveva fisicamente, i pittori, con i pennelli, facevano dell'autoritratto una pratica artistica sistematica al punto che, potremmo dire, l'autoritratto sta all'autobiografia come il ritratto sta alla biografia.
Tra "io narrato" e "io dipinto" esiste tuttavia un *décalage.* Sono forme testuali diverse non solo per la sostanza dell'espressione, ma anche per una diversa strategia dello sguardo. Per fare un esempio, se, nell'autoritratto pittorico, la relazione tra

l'artista e il suo volto è mediata dallo specchio, in quello letterario, questa descrizione è fatta da un "io" narrante che si racconta "in presa diretta", attraverso una prospettiva decisamente di parte, incarnata in un soggetto profondamente radicato nel proprio corpo, nei propri pregiudizi, desideri, avversioni.
Molteplici sono le ragioni che accomunano scrittori e pittori nel riprodurre, ostinatamente, la propria immagine. C'è chi è sollecitato da mire auto-celebrative e chi, viceversa, lo fa come intima esplorazione di sé; ci sono poi altri che interpretano, come autoritratto, l'intera opera di un artista. "Ogni dipintore dipinge sé stesso", diceva Cosimo de' Medici. Analogamente in letteratura Marguerite Duras (2013: 62) sosteneva che tutti gli scrittori narrano sé stessi anche quando sembrano parlare d'altro. Tuttavia, come saggiamente avverte Paul Valéry, « il y a des moi plus moi que d'autres ». In altre parole, ci sono opere più autobiografiche di altre.
Se escludiamo alcune eccezioni come Leonardo che compulsivamente tracciava il proprio profilo su qualunque pezzo di carta gli capitasse sottomano, l'autoritratto è il risultato di un preciso gesto *intenzionale*. Chi costruisce la propria immagine, (perché di costruzione si tratta) lo fa *per qualcuno* e *in vista di qualcosa*. Le motivazioni possono essere diverse, come illustra Omar Calabrese (2006: 24) nel suo fondamentale libro *L'arte dell'autoritratto,* dove prova a ipotizzarne alcune come la ricerca dell'identità, la testimonianza autografa, la traccia di sé nel mondo, la rivendicazione del merito artistico, l'esplorazione intima. Tutti motivi, dice Calabrese, che intrattengono relazioni reciproche e il loro insieme è così compatto che ci fa pensare all'esistenza di una "teoria dell'autoritratto", elaborata lentamente, ma saldamente, una teoria che finisce con il coincidere con una più vasta teoria della rappresentazione poiché esprime, e di volta in volta mette in discussione, i canoni di quest'ultima.
Estremamente sensibile alle trasformazioni che il concetto d'identità subisce all'interno di una cultura, a queste talvolta la pratica dell'autoritratto si adegua, più spesso le anticipa. È quanto è avvenuto con la grande fioritura dei diari del XVIII secolo quando l'emergenza della rappresentazione di se stessi è stata fondamentale per quelle artiste desiderose di acquisire una riconoscibilità non solo di fronte agli altri, ma soprattutto di fronte a loro stesse. Lo testimonia Madame Roland che, pochi giorni prima di morire sulla ghigliottina, insoddisfatta dei ritratti che i pittori avevano fatto del suo volto, volle lasciare, nelle sue *Mémoires*, una descrizione "veritiera" di sé. Nel costruire con le parole il proprio volto, Madame Roland ritrova un forte senso di sé, capace di sfidare perfino la morte. "Avec une telle manière d'être il est difficile de s'oublier" (1905: 98), ella con fierezza conclude, senza alcun accenno di modestia, rivelando invece una caratteristica segreta dell'autoritratto femminile: il *potere*.

2. Marginalità e potere

Ma come possiamo parlare di potere in una produzione artistica apparentemente condannata alla marginalità come quella femminile?
Nella galassia semantica del termine "potere", possiamo distinguere due modi d'intenderlo: o come *facoltà di azione* o come *modalità di essere*. Secondo la prima accezione, il potere, nel mondo dell'arte, per secoli è stato di esclusiva pertinenza maschile. In genere erano gli uomini a realizzare opere commissionate da altri uomini, ed erano ancora gli uomini ad autorizzare, sanzionare, premiare. Per le donne, salvo rare eccezioni, l'accettazione nell'ambito della professione era rara e

piena di pregiudizi e divieti. Per questo motivo la storia dell'autoritratto femminile spesso appare segnata da un forte tratto ideologico. Nei loro dipinti si diceva che filtrasse la rivendicazione di un'autonomia se non l'atto stesso di una ribellione contro il potere maschile. In realtà questi autoritratti, più che una rivolta, sono una prova di potere. Essere autore della propria immagine, farsi l'autoritratto, fin dall'antichità era considerato un segno di arroganza. Plutarco giudicava un gesto di folle superbia quello di Fidia che si era raffigurato in uno dei guerrieri nella battaglia delle Amazzoni sul Partenone. Ma anche Artemisia Gentileschi, nei primi del Seicento, sebbene ancora giovanissima, amava raffigurarsi negli abiti della Pittura stessa.
Ma non è forse il potere, per le donne artiste, quella sorta di "profumo timico" che circola nelle parole di Madame Roland intenta a descrive il proprio volto mentre attende che il boia bussi alla porta della sua prigione? Non nasce forse questo potere dalla consapevolezza del proprio valore, un potere che è proprio di chi non si arrende alle avversità della sorte? È questo un potere la cui modalità di essere consiste, innanzitutto, in un processo d'intensificazione della soggettività. È viso del mio viso, "Exceptionnelle présentation de soi par soi", dice Emmanuel Levinas (1961: 159). E così, l'autoritratto, soprattutto se eseguito da donne costrette a restare lontane dai riconoscimenti pubblici, è, in primo luogo, una forte enunciazione di presenza. È come se dicessero: "Eccoci, ci siamo anche noi". Ma soprattutto è un potere che non teme le ingiurie esterne come l'invecchiamento, che non permette allo sguardo di retrocedere né di smarrirsi di fronte al proprio volto quando questo è sfigurato dal tempo.

3. Am I Still a Woman?

Il viso è volubile. Non è mai un'entità statica, continuamente esposto come è al cambiamento. Esso muta forma, colori, natura, talvolta in modo così radicale da essere irriconoscibile perfino a noi stessi. I volti umani sono sempre in viaggio per divenire qualcos'altro. Ce ne accorgiamo quando, inaspettatamente, la nostra immagine ci viene incontro riflessa su una superficie specchiante. "Presto fu tardi nella mia vita",[1] scrive, a questo proposito, Marguerite Duras nel suo romanzo più autobiografico, *L'amant*, il cui inizio è dedicato a una dettagliata esplorazione del proprio volto.

> A diciotto anni – ella dice – era già troppo tardi. Tra i diciotto e i venticinque anni il mio viso ha deviato in maniera imprevista. Sono invecchiata a diciott'anni. È stato un invecchiamento brutale. L'ho visto impossessarsi dei miei lineamenti uno a uno, alterare il rapporto che c'era tra di loro, rendere gli occhi più grandi, lo sguardo più triste, la bocca più netta, incidere sulla fronte fenditure profonde.[2]

Molti artisti hanno registrato il progressivo decadimento del loro corpo ricorrendo alla pratica dell'autoritratto. Soprattutto le donne si sono confrontate con la potenza distruttiva del tempo. La pittrice americana Audrey Flack, per esempio, si è dipinta nuda all'età di ottant'anni, oppure Jo Spense che dal 1982, dopo la diagnosi di un tumore al seno, ha lavorato quasi esclusivamente sul motivo della malattia; similmente la pittrice e scultrice Rachel Lewin ha insistito sulla manifestazione della propria anoressia nel suo lavoro dal titolo evocativo: *Am I Still a Woman?* (1990). Ma già nel Sei/Settecento, pittrici come Sofonisba Anguissola o

Rosalba Carriera, nei loro numerosi autoritratti, hanno mostrato, con feroce realismo, la devastazione prodotta dal tempo sulla loro pelle, sui loro capelli, sulla loro identità.
L'interesse manifestato dalle donne nei confronti della trasformazione del loro corpo va cercato in una motivazione più profonda di quanto possa esserlo una vanità oltraggiata. Osservando il proprio volto invecchiato, così commenta la Duras:

> Invece di esserne spaventata, ho assistito a quest'invecchiamento con lo stesso interesse che avrei potuto prestare allo svolgersi di una lettura. (…) Quel nuovo viso si è mantenuto così, è divenuto il mio viso. Certo, è invecchiato ancora, ma relativamente meno di quello che avrebbe dovuto. È un viso lacerato da rughe nette e profonde, con la pelle screpolata. Non ha ceduto come certi volti dai lineamenti minuti, ha mantenuto gli stessi contorni, ma la materia di cui è fatto è andata distrutta. Ho un viso distrutto.[3]

Malgrado la fredda lucidità con la quale la scrittrice registra ogni dettaglio della devastazione subita dal suo volto, si fa strada, nelle sue parole, un amor proprio che trasforma questa distruzione in un oggetto di curiosità e perfino di scoperta. Lungi dall'essere una forma di compiacimento morboso, questo modo di guardarsi finisce per far divenire il volto la metafora stessa della scrittura. Attraverso l'identificazione tra autoritratto e romanzo, infatti, la Duras propone una poetica esistenziale dove la bellezza non sta nell'integrità del corpo, ma nella sua rovina. È questa una poetica che si riconosce nella complessità multiforme di un oggetto del quale è prevista anche la sua distruzione.

4. Metamorfosi e identità

Le trasformazioni del viso sono qualcosa di più che semplici segni di come il tempo lavora la materia umana fino a compromettere la persistenza del suo apparire. Essendo un processo graduale, l'invecchiamento costruisce un rapporto d'identità minimale tra uno stato iniziale e uno terminale. In altre parole, è una metamorfosi. Ma cosa accade se questa continuità trasformativa viene interrotta? Nel romanzo della Duras, tra l'immagine del suo viso di adolescente e quella di vecchia, c'è un salto temporale che appiattisce queste due figure in due zone temporali distanti all'interno delle quali si perde tutto ciò che sta in mezzo. Una zona al cui interno è stata cancellata la processualità del divenire. Questa stessa interruzione è ciò che provoca il disorientamento che coglie il narratore, nell'ultimo atto della *Recherche* di Proust[4]. Costui, tornato in società, dopo una lunga assenza, partecipa alla *matinée* dei principi di Guermantes dove non riconosce nessuno, neppure il padrone di casa. La vecchiaia che accomuna tutti i partecipanti alla *matinée* è il risultato della trasformazione dei loro corpi all'interno dei quali alcune fattezze hanno smarrito il loro aspetto originario per rivestire forme nuove e imprevedibili. È una metamorfosi in cui "mutazione", "alterazione", "trasfigurazione", "peggioramento", "danneggiamento" sono i termini più frequenti usati per descriverla. Ne è un caso esemplare il signore d'Argencourt:

> rimasi ammirato del potere di totale rinnovamento proprio del tempo, che, pur rispettando l'unità dell'individuo sa […] introdurre arditi contrasti in due aspetti successivi di uno stesso personaggio. […] l'artista Tempo aveva "reso" tutti quei modelli in modo che fossero riconoscibili, ma senza essere somiglianti.[5]

La rivoluzione nella geologia del volto di Argencourt, le erosioni prodotte lungo il naso e le enormi alluvioni intorno alle gote rendono irriconoscibile la faccia di questo personaggio. Che cosa è accaduto? Semplicemente è venuto a mancare la percezione del processo che porta progressivamente alla vecchiaia. Una volta cancellato il divenire che si verifica attraverso gradualità di transizioni, non solo il narratore non riconosce più gli altri, ma neanche gli altri riconoscono il narratore, il quale, frastornato da tutto questo disconoscimento, finisce per non riconoscere neppure se stesso. Egli, infatti, percepirà il proprio mutamento solo attraverso lo sguardo degli altri.

> Gilberte de Saint-Loup mi disse – Volete che pranziamo insieme noi due soli al ristorante? – Siccome risposi: - Se non vi par compromettente venirvene a pranzo sola con un giovinotto, - udii che tutti intorno s'erano messi a ridere e mi affrettai ad aggiungere: - O, meglio, con un vecchio signore!"[6]

5. Ossessione seriale

Chi dipinge se stesso o chi di se stesso scrive, non vive, né rivive, ma *rappresenta*. Questa rappresentazione è una verità non *scoperta*, ma *fabbricata.* È una verità *costruita* attraverso un gioco complesso di rinvii, di riflessi, di rimbalzi. La dimensione fortemente dialogica che sta alla base della costruzione dell'autoritratto sembra mettere in crisi il luogo comune che lo vuole come l'intimo riflesso dell'interiorità, come il mezzo delegato a investigare gli anfratti più oscuri della nostra essenza. Ma in che cosa consiste questa essenza? Si chiede Ludwig Wittgenstein nelle sue *Investigazioni filosofiche*. Questa essenza non è forse qualcosa di inafferrabile anche a noi stessi? Non appartiene a un illusorio "mito dell'interiorità"?
L'identità per lo più è intesa come una sorta di chiusura del senso esistenziale che cerca, nell'involucro sensibile del volto, una forma di fissazione iconica. Nella letteratura autobiografica la sua ricerca si volge al passato, è una forma di ricostruzione della propria vita come se questa fosse da scoprire e non da costruire, come se fosse un'essenza segreta che avremmo perduto e che bisogna cercare in un'immaginaria oggettività del passato. Ma il volto è un universo in perenne liquefazione dove nulla è permanente. Quando crediamo che la nostra "essenza" sia realizzata in una rappresentazione pittorica, nel tornare a guardare quest'ultima, ecco che subito essa ci appare stranamente diversa. Quando un autoritratto ha raggiunto la sua "forma" compiuta, il viso è andato oltre, ha preso altre direzioni. Di qui la relazione perversa tra autoritratto e identità. Di qui l'ossessiva necessità di controllare ogni tappa di questa metamorfosi. Di qui la serie di autoritratti di artisti quali Leonardo, Goya, Van Gogh, e più recentemente Arnulf Rainer i cui lavori, per sua stessa ammissione, sono nati dalla ricerca d'identificazione e trasformazione dell'"io".
L'autoritratto, infatti, una volta terminato, sembra condurre un'esistenza autonoma dal suo artefice, lontano dagli accidenti che lo colpiscono come malattie, dispiaceri, vecchiaia. Il viso ritratto non viene coinvolto nelle trasformazioni che affliggono il viso reale. Sottoposto alle leggi del tempo, l'autoritratto arresta la verità di un momento, una verità che il momento successivo è destinato a negare. E così, chi si auto-ritrae torna a farlo. La serie degli autoritratti di un artista è ciò che potremmo definire un *autoritratto in divenire*. Famoso è il caso di Rembrandt che tra il 1606 e 1669, dipinse più di novanta autoritratti. Se il processo

di riconoscimento del volto esige più passaggi, più stadi successivi, più tappe del divenire, ciascuna di esse, in teoria, esige un ritratto. Di qui nasce l'ossessione seriale di dipingere la propria immagine. Del resto, il concetto stesso di *serie* esibisce un "sapere" progressivo che poi è una forma di "potere" in quanto controllo non solo del passato ma anche di ciò che avverrà. È un "poter sapere" che lavora come preveggenza. Leonardo da Vinci variava sistematicamente i suoi profili per immaginare quale forma avrebbe preso il suo volto non solo negli anni a venire, ma anche nel caso gli fosse capitato di cadere vittima della demenza o di qualche altro morbo repellente. Nelle serie degli autoritratti, la realizzazione di alcune icone somatiche spesso porta alle estreme conseguenze la metamorfosi che, dentro di loro, è già virtualmente inscritta. Ogni volto, infatti, racchiude possibili percorsi. La caratteristica della *serie* consiste nel realizzare non un unico percorso ma anche altri, dando vita ai molteplici volti che ciascuno ha dentro di sé. È quanto avviene nella serie degli autoritratti di un'immensa, sebbene quasi sconosciuta pittrice, Hélène Schjerfbeck.

6. Hélène

Il potere, si sa, è funestato da uno strano paradosso. Sembra esercitare la propria potenza in modo tanto più efficace quanto più si mostra un non potere. Ma cosa può avere a che fare con il potere Hélène Schjerfbeck? Lei, un'artista profondamente schiva, chiusa nella sua riservatezza nordica, votata alla marginalità non solo perché donna, ma anche a causa di una grave invalidità fisica, relegata in un paese culturalmente periferico come la Finlandia, in un villaggio a cinquanta chilometri dalla capitale e con un cognome praticamente impronunciabile come Schjerfbeck? Eppure proprio lei, con la sua arte pittorica, ha fatto della marginalità la sua potenza. Di lei dice André Hirt (2012: 32), "La puissance de cet art lui vient de sa tension vers sa décision et sa conscience, sa résolution et sa réflexivité".

Il *corpus* degli autoritratti di Hélène, circa una quarantina, eseguiti in un arco di tempo che va dal 1880 al 1946, anno della sua morte, è un vero racconto autobiografico. Hélène narra se stessa senza ricorrere ad alcun apparato aneddotico, come Frida Kahlo, ma affidandosi unicamente agli strumenti della pittura: al disegno e al colore. Nei suoi quadri, per esempio, il passaggio dal cromatismo alla monocromia rinvia all'opposizione giovinezza/vecchiaia, mentre il mutamento che subisce la resa pastosa del suo incarnato che caratterizza il suo volto giovine, nel momento che questo vira verso una progressiva scarnificazione, prefigura il suo arido disseccarsi nella vecchiaia. Questa metamorfosi non è solo mutazione di materia, né il trasmutare di un corpo morbido in uno legnoso. Questa metamorfosi è soprattutto trasformazione di senso.

Ma andiamo per ordine. La sequenza dei suoi autoritratti inizia con uno al carboncino (1884-1885), seguito da altri, a pastello, che mostrano il viso di Hélène ancora adolescente. È un volto levigato, quasi privo di tratti individualizzanti come spesso accade nei volti delle ragazze appena uscite dalla pubertà. Il passaggio dalla giovinezza alla maturità è invece marcato da un viso più segnato, più definito, più sicuro di sé. Infine, gli autoritratti dell'età senile mostrano progressivamente un viso sul quale è visibile l'opera devastatrice del tempo. E così, mentre gli autoritratti giovanili presentano una compiutezza e rotondità ideali del volto, in quelli successivi, lo stesso viso si presenta meno completo, con tacche e dissim-

metrie sempre più accentuate che ricorda l'opera dei caricaturisti quando di un volto "caricano" sproporzioni e contorni spezzati.
È un'esplorazione di sé, lucida e spietata che, a prima vista, sembra raccontare il percorso fatale del volto verso la vecchiaia e di qui, ineluttabilmente, verso la morte. Ma se osserviamo con più attenzione la serie di questi autoritratti, emergono due idee guida che sembrano rovesciarne il senso iniziale. Da un lato, una sorta di *incompiuto*, e, dall'altro, la questione della rappresentazione pittorica rivendicata con ferma ostinazione da Hélène. Più che una rappresentazione di sé, questi dipinti sono una riflessione sull'autoritratto in particolare, e sull'arte in generale.
Per Hélène, l'incompiutezza in pittura consiste nel non finito, nell'effetto prodotto dal movimento, dalla trasformazione, in altre parole, dalla vita, come lei stessa precisa: «Il manque toujours la touche finale à une œuvre d'art». È una constatazione che anche altrove, nei suoi scritti, trova conferme: «Ce qui est achevé est mort » (cfr. Hirt ; 2012 : 51). Queste osservazioni, dice Hirt, non sono semplici verifiche empiriche, ma una precisa visione del fare arte.
Nella successione dei suoi autoritratti il viso di Hélène, malgrado sia sfigurato, cancellato, limato fino all'irrappresentabile, riesce tuttavia a preservare una propria individualità. Basta un grumo di invarianza, pochi tratti salienti, ed ecco che questo volto perdura riconoscibile nel tempo. È sufficiente un resto morfologico ad assicurare, in ciascun autoritratto, il segno identitario della sua continuità con gli altri autoritratti. È grazie alla dimensione sintagmatica della serie che l'identità narrativa si mantiene riconoscibile malgrado i processi trasformativi che l'attraversano.
Ciò nondimeno, questa immanenza morfologica rischia, in ogni momento, di dissolversi. Costruire il proprio autoritratto, infatti, significa sperimentare un curioso sdoppiamento: significa essere, contemporaneamente, soggetto e oggetto della propria rappresentazione. In quanto soggetto, l'artista deve prendere una certa distanza dall'oggetto osservato, ma essendo quest'ultimo la sua propria immagine, ecco che allora il soggetto manifesta qualche difficoltà a restarne del tutto distaccato. Questa affascinante antinomia agita, sottotraccia, ogni costruzione dell'*immagine di sé*. Tuttavia, è anche il prezzo da pagare per trovare una "buona distanza" tra soggettività empirica e *vissuto* reale, da un lato, e la verità dell'arte, dall'altro. L'autoritratto, infatti, non è solo un'auto-rappresentazione. È soprattutto un'auto-interpretazione.

7. Le labbra rosse

Il caso delle labbra rosse è esemplare per comprendere questo processo. Nella palette di Hélène, in mezzo ai suoi grigi scialbi, ai verdolini sbiaditi e gialli spenti, il rosso non fa mai la sua comparsa sebbene, negli autoritratti della gioventù, le sue labbra siano evidenziate da un discreto color rosa antico. All'improvviso, però, in un autoritratto del 1939, sulle labbra di Hélène appare un sonoro *punctum* cromatico che, come direbbe Roland Barthes (1980:28), "partendo dalla scena come una freccia, ci trafigge." In latino, per designare questa ferita provocata da uno strumento aguzzo, ricorda Barthes, esiste la parola *punctum*, puntura. Si tratta di "un piccolo buco" che ci punge, ma anche che ci ferisce e ci ghermisce (*ibidem*). Questo rosso, nei successivi autoritratti, perde la sua tonalità fiammeggiante per virare verso un ruggine cupo fino al momento in cui, in *Autoritratto con macchia rossa* (1944), abbandona le labbra di Hélène per

concentrarsi all'interno di una piccola macchia a forma di quadrato, collocata sotto il labbro inferiore. In queste ultime opere, la piccola macchia rossa sembra accompagnare il graduale processo di geometrizzazione del volto di Hélène con il conseguente suo irrigidimento cadaverico. Questa minuscola traccia rossa, tra la fine degli anni Trenta e i primi anni Quaranta, attraversando la temporalità pittorica dei suoi autoritratti, si trasforma progressivamente da elemento figurativo (labbra, bocca) in elemento plastico (macchia rossa rettangolare), da elemento organico in figura apparentemente astratta e geometrica. In realtà, questa macchia perde la sua gioiosa aggressività sessuale per divenire ferita. Per quanto irrilevante questa macchia possa sembrare, tuttavia sempre si presenta, in simultaneità, con la bocca dischiusa, quasi aperta. Si tratta di un sincronismo non casuale dal momento che, in genere, le labbra di Hélène sono raffigurate sempre chiuse. La bocca semiaperta sembra emettere un grido che molto ricorda quello di Munch, sebbene qui sia più contenuto. È un grido del quale è difficile dire se sia di stupore o di orrore.
Se dovessimo definire in termini più propriamente semiotici questa macchia, potremmo dire che essa è un vero e proprio *connettore isotopico*. Collocata tra il mento e il labbro inferiore, accompagna il volto di Hélène lungo il suo percorso di pietrificazione, riducendosi gradualmente di grandezza fino a venire riassorbita dall'amalgama indifferenziato dei colori. In questo modo essa rende, osserva Hirt (2012: 115), "l'idée de 'vanité' (…) singulièrement déplacée, voire problématisée".

8. Il discorso interiore

Un ruolo particolare gioca l'opposizione *frontalità/profilo* nella diversa distribuzione della direzionalità di questi autoritratti. Nei primi, Hélène appare girata di tre quarti in una posa che, a differenza degli autoritratti della maturità, non è né pienamente frontale, né totalmente di profilo. Nell'avvicendarsi di questi dipinti, la progressiva rotazione da una posizione di tre quarti verso altre decisamente frontali o decisamente di profilo, instaura, tra il soggetto e lo spettatore, ora un intenso scambio, ora la sua improvvisa interruzione per finire nella sua negazione. Il volto di profilo, come dice Meyer Shapiro, è, infatti, distaccato dall'osservatore:

> Per dirla nelle grandi linee, è come la forma grammaticale della terza persona, *l'impersonale* "egli" (…) mentre al viso rivolto all'esterno viene accredita un'attenzione, uno sguardo lentamente o potenzialmente rivolto all'osservatore e corrispondente al ruolo dell' "io" nel discorso, con il suo complementare "tu". [7]

Ne è un esempio il ritratto del 1895 che mostra una postura che diventerà tipica di Hélène: è la posa di chi, sorpreso da un richiamo improvviso, si volta repentinamente verso colui o colei che, assumendo questa funzione appellativa, ha fatto brutalmente irruzione nel suo mondo interiore. È il *pathos dell'apostrofe*, come direbbe Paolo Fabbri. Frontalità e profilo, infatti, non sono solo scelte estetiche, ma anche forme simboliche, portatrici di significati in base alla concomitanza con altri tratti dell'opera. A seconda delle differenze di collocazione rispetto al centro, all'altezza dell'immagine (ora vista dall'alto verso il basso, ora dal basso verso l'alto), alle dimensioni, alla posa, allo sguardo, la corrisponden-

za tra questi elementi fa sì che talora sia il busto nel suo complesso, piuttosto che il volto, a costituirsi come il vettore della frontalità o del profilo. Altre volte è solo la testa e il modo in cui essa s'inclina verso una spalla. Questa angolazione funziona come una sorta di sovra-segmentale che dà il tono emotivo alla relazione pronominale "io"/"tu"/"egli".
Queste polarità hanno tutte in comune il fatto di essere espresse attraverso posizioni contrastanti. Tuttavia, lungi dal restare statiche, nella successione degli autoritratti, esse subiscono trasformazioni. La rotazione di tre quarti del busto di Hélène, per esempio, subisce un'*intensificazione* in relazione al comportamento dello sguardo. Si tratta dello "sguardo in macchina" al quale hanno fatto ricorso i pittori ancor prima che esistesse il cinema o la fotografia. Ne è un esempio l'autoritratto della maturità di Hélène (1915) dove il suo viso si ritaglia, con grafico nitore, dallo sfondo scuro. È questo l'unico suo dipinto in cui l'identità è stabilita dalla relazione tra il nome proprio leggibile in alto, i pennelli raccolti a lato, l'immagine frontale del viso che si protende verso lo spettatore e lo sguardo puntato su quest'ultimo.
È questo uno sguardo preceduto da molti altri sguardi, ora supplichevoli, ora imperiosi, ora sorpresi o corrucciati o solo incuriositi. Nessuno di questi è neutro. Nessuno è privo di intenzione. Stupore, paura, spavento, orrore sono le passioni che più spesso ricorrono negli autoritratti della tarda maturità. Ci potremmo chiedere che cosa provochi in Hélène tanto sgomento. Cosa vede dentro lo specchio di così inquietante se non se stessa mentre si osserva? È forse la propria immagine a spaventarla? È forse il lavoro che su di lei ha fatto il tempo e la natura?
Talvolta il processo d'identificazione attraverso lo specchio si trasforma non in un riconoscimento di sé, ma in un inquietante disconoscimento: è la percezione di un'alterità totalmente aliena. Alcuni studiosi come Jenijoy La Belle (1988: 23) parlano dell'immagine che emerge dal fondo dello specchio, individuando una sostanziale asimmetria tra una visione maschile e una femminile nei confronti di questo affioramento. Nei poeti come John Updike, Jonathan Swift o Byron, dice La Belle, il termine *mirror* rima con *error*, perché per loro lo specchio non rivelerebbe direttamente l'Io, ma sarebbe legato al problema delle illusioni fallaci. Nella letteratura femminile, invece, *mirror* rima con *terror*. Quando una donna si guarda nello specchio, dice La Belle, è se stessa che vede, e, anche se non si riconosce, prova un senso di paura e non di fallacia.

9. Al fondo l'ultima parola

Il passaggio dal profilo alla frontalità negli ultimi autoritratti, ben lungi dall'affievolire la forza espressiva del soggetto ritratto, mostra come sia soprattutto lo sguardo a restare l'elemento più vivo all'interno di un volto che lentamente si scontorna e si diafanizza. Questi occhi non sono più occhi, ma buchi vuoti, queste ossa non sono più ossa, ma resti scarnificati che evocano, per accenni, la geometria residuale del volto. Talvolta parte del viso è cancellata, come può accadere che un occhio non abbia più la pupilla. Nell'ultimo autoritratto, il volto di Hélène, pietrificato in una rigidità quasi geometrica, sembra, a un primo sguardo, raffigurare la morte.
Ma Hélène non dipinge la morte.
Questa serie di autoritratti sebbene sembri descrivere la deformazione progressi-

va dell'essere umano esposto alla potenza distruttiva del tempo, in realtà racconta il lavoro dell'arte. Ne è un esempio il *grattage* che, per questa artista, non ha come fine quello di cancellare, ma piuttosto di limare, in un'opera, ciò che è superfluo per arrivare all'essenziale. A questo punto è lecito chiedersi fino a quando possiamo parlare ancora di autoritratto se ciò che di un viso resta, in quanto garante della sua individualità, è così duramente messo alla prova?

Per Hélène la rappresentazione della propria esistenza non narra le sventure dell'età che passa, ma il modo in cui lei, intenzionalmente partecipa a questa evoluzione. Se l'apparire del suo volto diventa sempre più informe e sfocato fino alle soglie del quasi visibile, ciò che di lei tuttavia resiste è una forte affermazione di presenza, un ostinato faccia a faccia che rivendica l'esserci. La progressione del volto di Hélène verso l'invisibile, risucchiato com'è dal fondo materico della tela, di fatto è la dichiarazione di un *ancora esserci* in un quasi *non esserci più*. Così facendo, la pittrice sembra mettere in causa lo statuto stesso dell'immagine. Se, infatti, la pittura è mìmesis della natura, lo è doppiamente nei confronti del ritratto e dell'autoritratto che non si limitano a presentare un essere umano qualunque, bensì un essere umano particolare, colto nella sua singolarità.

La scomparsa dell'individualità attraverso il *grattage* è un percorso che, nella serie degli autoritratti, si svolge per tappe. La prima arriva allo scheletro. Qui la fisionomia, perdendo d'individualità, in compenso rivendica la sua appartenenza all'intero genere umano. Sotto l'involucro della carne, infatti, siamo tutti uguali. Ma, a sua volta, quest'immagine viene riassorbita progressivamente dal fondo. La trama materica della tela ha una rugosità quasi liquida la cui brumosità rende indifferenziata la superficie dello sfondo. Da questa superficie aniconica (anti-iconica) affiora e affonda il volto di Hélène. Lo scenario è tutto nella tensione, in questo farsi e disfarsi dell'immagine. Lo sfondo della tela e il suo viso hanno lo stesso colore, gli stessi buchi, gli stessi graffi, la stessa testura. Sfondo e viso finiscono per essere una cosa sola. Come dire: "siamo fatti della stessa materia, abbiamo la stessa origine, siamo destinati alla stessa fine".

Se ciascuno di questi autoritratti è una *vanitas*, l'intera serie si configura come una vera e propria allegoria. È come se attraverso questa, Hélène con orgoglio affermasse: "La pittura sono io". In questi ultimi autoritratti ciò che traspare sottotraccia è, infatti, la genesi stessa dell'immagine. È sufficiente che del volto rimanga un esiguo resto e che questo *quasi nulla*, sospeso tra il visibile e l'invisibile, perduri perché sia ancora pittura. Ed è pittura finché l'occhio è in grado di discernere quel poco che resiste.

In questa sequenza, gli estremi della giovinezza e della vecchiaia, della bellezza e della rovina, ma altresì dell'impressionismo e dell'espressionismo, del cubismo e dell'informale si sovrappongono in un'unica tensione all'interno della quale lo sguardo vacilla, aggrappandosi ora all'uno ora all'altro polo nella ricerca di una somiglianza, mentre ciò che trova, come direbbe Proust, sono solo volti riconoscibili, senza essere somiglianti.

La sequenza di questi autoritratti, dunque, altro non è che il racconto di uno sguardo che, reduce da un lungo viaggio, per un momento sosta sul bordo degli occhi e, da quella soglia, esausto, ci tiene sotto il suo potere.

Note

[1] Marguerite Duras, *L'amant*, Paris, Les Editions de Minuit, 1984, tr.it. *L'amante*, Milano, Feltrinelli, 2005, pag. 11-12.

[2] *Ibidem.*

[3] *Ibidem*, p.12.

[4] M. Proust, tr. it. "Matinée" dai principi di Guermantes, *Il tempo ritrovato,* Torino, Einaudi, 1991, p pp. 269-270.

[5] *Ibidem,* pp. 269-270.

[6] *Ibidem*, 266.

[7] Meyer Schapiro, *Per una semiotica del linguaggio visivo*, Roma, Meltemi editore, 2002, pag.162. Riguardo le ricerche sull'enunciazione visiva, oltre agli scritti fondamentali di Shapiro, si veda l'estesa bibliografia sull'autoritratto allo specchio (Stoichita), occhi/buchi (Deleuze e Nancy), che in parte rimando nel libro sul ritratto e l'autoritratto in letteratura. Cfr. Magli (2016).

Bibliografia

Barthes, Roland
1980 *La chambre claire*, Paris, Ed. de Seuil, (tr.it. *La camera chiara*, Torino, Einaudi, Torino.
Calabrese, Omar
2006 *L'arte dell'autoritratto*, Firenze, La Casa Usher arte.
Colas-Blaise, Marion – Beyaert- Geslin, Anne (a cura di)
2009 *Le sens de la métamorphose*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges.
Duras, Marguerite
2013 *La passione sospesa* (Intervista con Leopoldina Pallotta della Torre), Milano, RCS Libri Archinto.
Fontanille, Jacques
1992 "Des états de choses aux états d'Ame", in *Nouveaux Actes Sémiotiques*, IV, 20, pp.I-VII.
Hirt, André
2012 *Ce rien que moi dur et glacial*, Paris, Editions Les Belles Lettres.
La Belle, Jenijoy
1988 *Herself Beheld. The Literature of Looking Glass*. Ithaca (NY), Cornell University Press.
Levinas, Emmanuel
1961 "Le visage et l'exteriorité", in *Totalité et Infini*, III, 1961, Kluwer Academic Publishers, New York, NY Norwell, MA London, UK.
Madame Roland
1905 *Mémoires de Madame Roland (1793)*, Paris, vol. II.
Magli, Patrizia
2016 *Il volto raccontato. Ritratto e autoritratto in letteratura*, Milano, Raffaello Cortina Editore.

"OK, NON-BOOMER": pensare "da vecchi" come risorsa su internet

di Fabio Montesanti

Abstract

The capacity to learn and process informations has undergone drastic changes compared to the past, due (mainly, but not only) to the surrounding environment: the *infosphere*. The communicative revolution generated first by the Web and then by the evolution into Web 2.0 has, like all great revolutions in history, inflicted yet another blow to anthropocentrism, replacing human skills (just think of the recent debate on ChatGPT) in tasks previously considered human *par excellence*.
The paradox of the race for artificial intelligence is that while the intention was to enable machines to think like humans, is occurring the reverse effect: we are 'thinking' like machines, but without their computing power. This has not only negative aspects: the natural propensity to adapt to the *onlife infosphere* has made us excellent "jugglers": we are able to manage (but with great effort) an exasperating amount of information, to interact simultaneously on different platforms, we manage (barely) to keep track of the notifications we receive, and we defend ourselves daily from the risk of *information overloading*.
This encourages a multi-tasking approach to everyday tasks, which fragments the level of focus for each one. We have more troubles to engage in tasks in which human intelligence was traditionally defined: the prime example is immersive reading (cf. Carr 2011, Floridi 2017), which involves a drastic selection of perceptual and cognitive stimulus and a high level of concentration on a reduced stimulus.
Immersive reading was the 'main course' of cognitive training of digital non-natives, and specifically of those belonging to the so-called Silver Age. The seniors have not lost their learning ability: numerous researches on neural networks show that the processes of ageing damage the brain far less than one might imagine - especially when compensatory procedures are implemented (cf. Spitzer 2023).
There is not a 'growth' and a 'deterioration' phase of our brain but, quite simply, in old age the learning process is less fast, but remains steady (if there are solid foundations and constant training). However, cerebral neuroplasticity 'plays' in favour of the Silver Age: whereas for young people, reading intensively, ignoring any stimulus from the Net, is an (almost) impossible task (cf. Iotti 2008), for the seniors, being able to learn the basics of using a smartphone is not (any longer) an utopia. The brain is able to adapt to the demands of the environment: this

is the case of Arthur Rubinstein, who, having passed the threshold of eighty, in order to keep his piano performance at a high level began to play the passages that preceded the fast ones a little more slowly; this is an exemplification of the body-mind relationship, consisting of the adaptation of already acquired skills on the basis of new conditions.
These conditions, paradoxically, seem to favour the position of the Silver Age (as opposed to the digital natives) in the onlife communication context, which can consequently be re-evaluated according to the solid possession of a set of skills (still indispensable, such as immersive reading) that are losing ground to the unceasing progress of communication technologies.

Keywords: onlife, infosfera, iperspazio, tecnologie della comunicazione, neuroplasticità celebrale

1. Un altro tempo: l'iperstoria

La rivoluzione comunicativa nata insieme al web e proseguita di pari passo – ad una velocità piuttosto elevata – con lo sviluppo del web 2.0, ha innescato una serie di conseguenze che, se per certi versi potremmo definire prevedibili, per altri ci hanno restituito un contesto comunicativo *ex novo* caratterizzato da una diacronia "impazzita" e da una spazialità – potenzialmente – illimitata che richiede un adattamento cognitivo tutt'altro che scontato. Le tecnologie dell'informazione e della comunicazione (ICT) hanno lentamente ma progressivamente influenzato la nostra concezione dello spazio e del tempo; l'antropocentrismo ha subito l'ennesimo colpo che sposta l'uomo ancora un po' più in-là rispetto a dove vorrebbe essere.
Sembrerebbe che a volte «dimentichiamo quanto dobbiamo a pietre focaie e ruote, a scintille e ad aratri, a motori e computer» (Floridi, 2017: 1). L'associazione di differenti "tecnologie" all'interno della stessa frase da parte di Floridi, lascia trasparire una presa di coscienza piuttosto chiara di come ciò che è ritenuto indispensabile in un dato momento dal punto di vista sincronico, può diventare diacronicamente obsoleto. Alla luce di ciò, la distinzione canonica tra preistoria e storia diventa insufficiente e limitativa: in effetti, «l'invenzione e lo sviluppo delle ICT (…) hanno fatto tutta la differenza tra chi eravamo, chi siamo e (…) chi potremmo essere e diventare» (*ibidem*). Se la preistoria era caratterizzata dall'assenza delle ICT e la storia godeva di un benessere sociale e individuale non direttamente collegato ad esse, all'interno dell'iperstoria le ICT assumono un ruolo indispensabile sia per il benessere individuale che per quello sociale; conseguentemente, ancor più che in passato, il valore complessivo delle informazioni è esponenzialmente aumentato. In altri termini, la posizione sociale di ciascun individuo è inevitabilmente polarizzata tra "chi conosce tanto" e "chi conosce poco" molto più che in passato: se da un lato il rischio attuale è quello dell'*information overloading*[1] d'altra parte un'inedia d'informazioni – e di conoscenze – non è più concessa. Il passaggio tra storia e iperstoria è graduale, quindi
La quantità di tempo che l'evoluzione delle ICT ha richiesto per far sorgere le società iperstoriche dell'informazione non dovrebbe sorprendere. Il ciclo di vita dell'informazione include di regola le seguenti fasi: nascita (…), registrazione, trasmissione (…), manipolazione (…) e uso (monitorare, modellare, analizzare, spiegare, pianificare, prevedere, decidere, istruire, educare, apprendere, giocare, ecc.) (Floridi, 2017: 5).

Insisteremo in particolare sulla fase dell'*uso*. In effetti, se ogni tecnologia richiede uno sforzo per essere appresa ed utilizzata al meglio, la predisposizione del singolo individuo è il prerequisito indispensabile per la riuscita del processo; il punto è che la tentazione – forte, ma a volte immotivata – di considerare la generazione z avvantaggiata su tutti i fronti rispetto alla *Silver Age* dal passaggio storia-iperstoria, lascia dei vuoti sui quali è necessario indugiare ulteriormente. Relativamente alle ICT, non deve sorprenderci il fatto che «le nuove generazioni continuano a insegnare alle precedenti come utilizzarle, sebbene al contempo continuino ad apprendere da queste ultime come guidare o usare un forno a microonde» (*ivi*: 9). È in questo rapporto tra generazioni differenti che emerge un aspetto particolarmente interessante per questi studi: facciamo molta più fatica a impegnarci in compiti con cui si definiva tradizionalmente l'intelligenza umana. L'esempio principe è la lettura immersiva (cfr. Carr 2011, Floridi 2017, Simone 2012), che prevede una selezione drastica dello stimolo percettivo e cognitivo e un'alta capacità di concentrazione su uno stimolo ridotto. Come vedremo, la posizione della *Silver Age* al riguardo è tutt'altro che scontata.

2. Un altro spazio: l'infosfera

Nel momento in cui l'unità di misura dell'evoluzione dell'uomo (da tutti i punti di vista, ma soprattutto cognitivamente) è diventata la macchina, l'equilibrio soggiacente tra l'uomo in quanto tale e la tecnologia si è spezzato. In effetti, nel periodo pre-iperstoria, "insegnare" alla macchina come svolgere alcuni semplici compiti che l'uomo ha svolto da sempre in autonomia, sembrava non solo un obiettivo ambizioso ma soprattutto l'unico realisticamente raggiungibile. Discorso simile per le ICT, viste nella fase iniziale del loro sviluppo come un semplice supporto per l'uomo mentre attualmente (basti pensare all'intricata questione sull'intelligenza artificiale e in particolare sull'uso di ChatGPT) sembrerebbe che sia l'uomo ad "assecondare" la tecnologia; se l'intento era quello di far pensare le macchine come noi, sempre più si verifica l'effetto inverso: siamo noi a "pensare" come le macchine, ma senza avere la loro potenza di calcolo. L'adattamento allo spazio nuovo in cui l'uomo nasce, cresce e *comunica*, definito da Floridi come «infosfera» (2017: 27), sembra effettivamente favorire l'apprendimento delle nuove generazioni rispetto alla *Silver Age*; un approccio *multitasking* alle attività quotidiane che parcellizza il livello di concentrazione per ciascuna di esse, ha formato una generazione di "ottimi giocolieri", tralasciando però alcune competenze primarie tipiche – e altrettanto indispensabili – del "pacchetto" cognitivo delle generazioni precedenti.
In particolare, «la transizione dall'analogico al digitale e la crescita esponenziale di spazi informazionali in cui trascorriamo sempre più tempo illustrano con massima evidenza il modo in cui le ICT stanno trasformando il mondo in un'infosfera» (*ivi*: 45) che pur richiedendo una rinnovata competenza comunicativa (cfr. Sobrero, 1993), tende a dare per scontate altre capacità, come quella della lettura immersiva. La lettura immersiva era il "piatto forte" della formazione cognitiva dei non-nativi digitali, e nello specifico di chi appartiene alla cosiddetta *Silver Age*, come approfondiremo in seguito. Ad ogni modo, gli anziani dimostrano di non aver perso la capacità d'apprendimento: numerose ricerche sulle reti neurali evidenziano come i processi d'invecchiamento danneggino il cervello molto meno di quanto si possa immaginare – specialmente quando vengono messe in atto

procedure di compensazione – (cfr. Spitzer 2023). La posizione salda delle nuove generazioni rispetto all'avanzamento incessante delle ICT, può – almeno secondo alcuni aspetti – essere messa in discussione; a tal proposito, lo psichiatra tedesco Manfred Spitzer descrive una versione 2.0 della demenza che sembrerebbe colpire maggiormente i giovani rispetto agli anziani.
Demenza non significa solo mancanza di memoria. E nel caso della demenza digitale non si tratta solo del fatto che soprattutto tra i giovani questa caratteristica sembra sempre più diffusa, come hanno indicato per la prima volta nel 2007 gli scienziati coreani. Il problema riguarda soprattutto il rendimento mentale, il pensiero, la capacità critica e di orientarsi nella giungla delle informazioni (Spitzer, 2023: 11).
Si evidenzia un aspetto fondamentale della questione: al tempo dell'iperstoria e nello spazio dell'infosfera, la cosiddetta *demenza digitale* sembra poter affiancare la canonica demenza senile (e non è detto che i sintomi siano meno gravi).
A questo punto, una volta individuati il tempo e lo spazio che connotano la rivoluzione comunicativa costituita dallo sviluppo delle ICT, è possibile muovere un ulteriore passo in avanti: all'interno dell'infosfera, durante l'iperstoria, si sviluppa una vera e propria *cultura digitale* che influenza – a volte drasticamente, altre meno – abitudini e stili di vita sedimentati nel corso della storia. Quindi, per distaccare ulteriormente la *Silver Age* da stereotipi e luoghi comuni che contribuiscono ad alterarne i connotati, ci sembra propedeutico allontanare la *Silver Age* dalla figura del *barbaro* contrapposto alla cultura della società civilizzata – in quanto digitalizzata – dominante, descritta da Lotman (Cfr. Lotman 1985), che approfondiremo di seguito.

3. La Silver Age: barbari 2.0?

Riprendendo le affermazioni di Spitzer, la capacità d'orientarsi in una «giungla di informazioni» (*ibidem*) che contestualizza la cultura digitale, non è scontata d'apprendere, anzi; richiede uno sforzo cognitivo adeguato non facilmente raggiungibile. Tuttavia, lo stereotipo secondo cui la *Silver Age* non sia in grado di compiere uno sforzo del genere non ci sembra fondato. Innanzitutto, definiamo meglio il concetto di barbaro: il "barbaro" è una creazione della civiltà non solo in senso semiotico, ma anche reale. I centri culturali hanno bisogno infatti di un continuo affluire di forze dall'esterno e nello stesso tempo gettano fuori dai loro confini tutto il materiale umano, che per qualche motivo non trova posto nella loro struttura. Così, al di fuori della linea esterna della civiltà, esiste un collettivo particolare, che senza questa vicinanza non può sorgere (Lotman, 1985: 140).
In un certo senso, quindi, la civiltà ha sempre avuto bisogno di opporre alla propria cultura dominante un soggetto *altro* in quanto tale, per rafforzare sé stessa, traendo linfa vitale dall'incontro/scontro con l'alterità. Nel nostro caso, però, il "barbaro" occupa una posizione ibrida: in parte appartiene ad una cultura analogica d'altri tempi, e in parte interagisce con la cultura digitale in questione; le persone *agées*, come vedremo sulla base di alcuni studi empirici, entrano in contatto sempre con più decisione con le ICT nonostante sembri che gli sia stato assegnato un ruolo preciso dalla società:
Facendo irruzione nella vita di una società civilizzata, il «barbaro» viene sottoposto a «semiotizzazione», gli viene attribuito un determinato ruolo. Quanto più il sistema delle regole socio-culturali di un determinato collettivo è complicato,

tanto più pericoloso, distruttore o al contrario utile e lungamente atteso appare chi, non avendo alcuna norma, distrugge queste regole (*ivi*: 141).
Gli anziani, quindi, avendo fatto "irruzione" in una società connotata dalla cultura digitale, hanno assunto il ruolo dell'analfabeta digitale, che faticano a levarsi di dosso. Per questi motivi, non è semplice accettare che «anche da pensionati si può raggiungere l'eccellenza in un'abilità di recente acquisizione» (Spitzer, Herschkowitz, 2020: 100), come nel caso di tutte le abilità relative all'uso delle ICT. Se consideriamo che «ogni cultura si crea il suo tipo di barbaro» (Lotman, 1985: 139) e che molto spesso il termine "barbaro" è interpretato con l'accezione negativa di "individuo contraddistinto da un evidente arretratezza culturale e/o cognitiva", la costruzione degli stereotipi sulla terza età potrebbe risultare più chiara: si considerano da un lato gli anziani – i barbari dell'iperstoria – , dall'altro la generazione z (e le ICT), tanto quanto «gli antichi greci consideravano barbari i persiani e gli egiziani, che li superavano per la ricchezza della loro tradizione culturale» (*ibidem*).
Gli anziani, se considerati alla stregua dei barbari descritti da Lotman rispetto alla cultura digitale dominante, hanno almeno due punti a favore: sono portatori di conoscenze "analogiche", ancora necessarie al giorno d'oggi, e allo stesso tempo stanno costantemente assimilando le nuove conoscenze necessarie per un uso proficuo delle ICT.
In altri termini, da questo incontro/scontro di culture, la *Silver Age* non esce indebolita, ma arricchita cognitivamente.

3. Come (e dove) navigare: gli anziani sono "marinai" migliori?

La rivoluzione comunicativa causata dal web prima e dal web 2.0 in seguito, non ha portato a conseguenze esclusivamente negative. Prima di internet, la ricerca di un'informazione era più complessa ed esponenzialmente più lenta; la navigazione in rete, oltre ad aver velocizzato il processo stesso della ricerca, lo ha stravolto completamente. La sensazione che deriva da un contesto comunicativo del genere è che la generazione nata nell'iperstoria riesca a sviluppare naturalmente alcune abilità, entrando in contatto con le ICT fin da subito (a volte, anche prima di volerlo, se pensiamo alle foto dei propri figli che i genitori pubblicano sui *social networks*). Lo scarto tra la *Silver Age* e la generazione z sembra concretizzarsi nel processo di adattamento alle ICT: per i giovani non sembra esistere, non avendo a disposizione abilità pregresse da trasformare sulla base del nuovo contesto comunicativo, il pacchetto cognitivo è già "pronto"; per gli anziani, è necessario rimodulare alcuni processi cognitivi – attraverso la neuroplasticità celebrale, approfondita in seguito – per adattarli alle dinamiche del web 2.0. Tuttavia, a nostro avviso, essere nati direttamente nell'iperstoria può rivelarsi un'arma a doppio taglio; un esempio potrebbe rendere meglio l'idea.
L'obbligo di un sistema di navigazione digitale[2] sulle auto invece non è mai stato introdotto; tuttavia i navigatori si sono diffusi e molti oggi ne possiedono uno. L'idea che siano serviti a insegnare agli automobilisti a navigare meglio, invece, è del tutto sbagliata. È successo l'esatto contrario. Chi dispone di un navigatore satellitare, lo fa navigare al posto suo, e così la sua capacità di orientarsi nello spazio diminuisce (*ivi*: 19).
Allo stesso modo, i giovani navigano con estrema facilità tra gli ipertesti in rete ma entrano in difficoltà con la lettura immersiva di un libro; in un certo senso, la

rete, indicizzando i contenuti sulla base del target al quale corrispondiamo, "legge" per noi. I risultati delle nostre ricerche sono sottoposti al setaccio dalle «bolle di filtraggio» (Pietrandrea, 2021: 115) che preconfezionano i contenuti con cui interagiremo; la fase iniziale della ricerca, propedeutica ad una scelta accurata dell'informazione, viene quasi del tutto saltata (considerando, ad esempio, che generalmente il contenuto con il quale interagiremo molto spesso sarà quello che ci appare tra i primissimi della ricerca). Proprio secondo quanto detto, la posizione della *Silver Age* potrebbe – o dovrebbe – essere rivalutata; paradossalmente, gli anziani potrebbero rivelarsi dei "marinai" migliori rispetto ai giovani, soprattutto relativamente alla navigazione fra i testi: la lettura.
Tra i sintomi principali della demenza digitale descritta da Spitzer, l'incapacità di leggere in maniera immersiva è particolarmente evidente; la motivazione principale non vuole sminuire una o l'altra generazione ma sottolineare un dato di fatto evidente: i giovani sono nati nell'iperstoria e hanno rapidamente intuito le dinamiche dell'infosfera; gli anziani invece, non sono nati nell'iperstoria ma ci sono "arrivati" avendo già tra le proprie competenze la lettura immersiva: in un certo senso, la Silver Age si fa portatrice di una *cultura analogica* che, pur dovendo incontrarsi/scontrarsi con la *cultura digitale* dominante, assume un valore fondamentale nel rapporto che intercorre tra dinamicità e omeostasi; in particolare « agisce (…) come radicale e spontaneo correttivo interno alle spinte dinamiche troppo accelerate» (Lotman, 1985: 33) che caratterizzano l'infosfera. Tornando a Lotman: i barbari 2.0, sono indispensabili anche per i civilizzati.
Dunque, si delinea un quadro complessivo particolare: mentre per i giovani resta *molto complesso,* ad esempio*,* sviluppare la tecnica della lettura immersiva, perlopiù ancorata ad una cultura *analogica*, per gli anziani diventa sempre *meno complesso* adattarsi alle dinamiche del web 2.0, come vedremo di seguito sulla base di alcuni studi svolti in Svizzera.

4. Digital seniors: un adattamento lento, ma costante

Lo studio "Digital Seniors 2020", condotto dal Centro di gerontologia dell'Università di Zurigo in collaborazione con l'organizzazione *Pro Senectute Svizzera*[3], definisce con maggiore chiarezza il processo di adattamento della Silver Age relativo all'uso delle tecnologie della comunicazione. In particolare, lo studio del 2020, preceduto da altre due indagini, rispettivamente svolte nel 2010 e nel 2015, è il terzo step di un'analisi approfondita della relazione instaurata tra gli ultrasessantenni residenti in Svizzera e le tecnologie della comunicazione digitale.
I sondaggi necessari per lo studio sono stati svolti telefonicamente e per posta per un totale di 1.149 persone di età pari o superiore ai 60 anni alle quali sono state chieste informazioni personali (età, sesso, situazione lavorativa, etc.), sull'uso della tecnologia e dei media e sul loro atteggiamento nei confronti di Internet.
Il primo dato che colpisce, recuperato dagli archivi dell'*Office fédéral de la statistique* (2019) e riproposto in un secondo momento dallo studio "Digital seniors", è il divario – in termini di utilizzo – tra la fascia d'età compresa tra i 60 e i 69 anni e la fascia d'età dai 69 anni in su. Difatti, mentre nel primo caso è possibile definire l'80% degli utenti come «utilizzatori regolari di internet» (Seifert, Ackermann, Schelling 2020: 6), per la fascia d'età successiva si registra un calo piuttosto netto. Nello specifico, l'uso intensivo è sensibilmente inferiore tra le persone di 70 anni e oltre, con appena il 52%, alla fine del 2019. Sulla base di questo campione di

dati è possibile trarre una prima, solo apparentemente banale, conclusione: non esiste *una sola* Silver Age. In effetti, si tratta di una fascia d'età individuata convenzionalmente che, inevitabilmente, presenta delle sfumature più o meno visibili nell'approccio con le tecnologie della comunicazione e con il web in generale. Non a caso, lo stereotipo secondo cui «le persone anziane usano meno la tecnologia perché sono meno interessate alla tecnologia stessa (moderna) o a causa di un atteggiamento negativo nei confronti della stessa» (*ivi*: 14) si scontra con alcune delle risposte ottenute dallo studio "Digital Seniors" e necessita quindi, di un ulteriore approfondimento.

Nello specifico, durante un sondaggio svolto per lo studio, il 57% degli intervistati ha dichiarato, in merito al proprio rapporto con le tecnologie della comunicazione, che non potrebbe più immaginare la propria vita senza di esse; il 20% è in disaccordo completamente o parzialmente con questa affermazione e la restante parte non si è espressa in maniera netta. Questo stesso sondaggio, presente anche negli studi del 2010 e del 2015, permette un confronto fra le affermazioni degli anziani intervistati nel tempo; si evidenzia che, mentre l'atteggiamento nei confronti della tecnologia è rimasto stabile, il tasso di gradimento è aumentato leggermente in termini di interesse per la tecnologia e del suo ruolo nella vita quotidiana. I cosiddetti "anziani digitali", oggetto dello studio, proseguono – tendenzialmente, considerando le diverse gradazioni della Silver Age – verso un lento ma costante avvicinamento alle ICT. Dall'analisi sull'uso intensivo delle ICT, emerge un altro aspetto curioso: dal 2010 al 2020, mentre per gli anziani nella fascia d'età dai 60 ai 69 anni si registra un aumento del 20%, per la fascia d'età 70+ l'aumento è del 25%. In altri termini, seppur i picchi toccati dai "meno anziani" siano più alti, la fascia "più anziana" della Silver Age dimostra di avvicinarsi progressivamente alle ICT più di quanto si possa credere.

Non solo: un questionario previsto dallo studio, che comprendeva una serie di affermazioni da sottoporre al campione di anziani individuato, al fine di ottenere da ciascuno di essi una valutazione che oscillava da "sono completamente d'accordo" fino a "sono completamente in disaccordo", evidenzia dei risultati che ci sembrano pertinenti:

L'affermazione positiva "Internet evita molti spostamenti (inutili)" ha ricevuto il maggior numero di voti, mentre l'affermazione negativa "Ho paura di diventare dipendente da Internet" ha ricevuto il minor numero di voti. Ciò suggerisce che gli intervistati sono più propensi ad approvare gli aspetti positivi di Internet (facilitare i contatti, evitare gli spostamenti inutili, effetto stimolante, ruolo nella vita quotidiana) che quelli negativi (dipendenza, "Devi usare Internet per dire la tua"). Allo stesso modo, il 33,3% degli intervistati si è dichiarato d'accordo o fortemente d'accordo con l'affermazione "Internet mi permette di rimanere indipendente più a lungo", il che dimostra che Internet svolge un ruolo importante nella vita quotidiana e permette agli anziani di salvaguardare la propria autonomia (*ivi*: 33).

La questione della dipendenza da Internet, seppur considerata attraverso il feedback di un campione di anziani che non può costituire un dato di fatto assoluto, ci offre una chiave di lettura importante. Gli anziani, nonostante le evidenti differenze interne ad una macro-fascia d'età eterogenea come la Silver Age, tendono a sviluppare un legame "sano" con le ICT e non temono di poter sviluppare una dipendenza o una forte assuefazione da un contesto comunicativo drasticamente diverso rispetto a quello *offline*; di riflesso, la cosiddetta *demenza digitale*

descritta da Spitzer, ci sembra riguardare – in termini empirici, in questo caso – meno la Silver Age. Per questi motivi,

In un contesto caratterizzato dal mercato tecnologico e dalla crescente digitalizzazione della nostra vita quotidiana, gli anziani non dovrebbero essere considerati e trattati come un "gruppo marginale in una società tecnologica". Se una parte consistente della popolazione anziana utilizza ormai Internet, il rischio è che le persone con scarsa affinità tecnologica non abbiano accesso a informazioni e servizi, dal momento che non hanno acquisito la padronanza delle tecnologie necessarie per utilizzare le offerte digitali, è ancora maggiore (*ivi*: 67).

Gli anziani, quindi, nonostante siano troppo spesso considerati come un "gruppo marginale in una società tecnologica" (i barbari di Lotman, appunto), si trovano in una fase di alfabetizzazione digitale che raggiunge uno stato mediamente più avanzato di anno in anno; in più, se da un lato la Silver Age entra in contatto sempre con più naturalezza con la cultura digitale dominante, dall'altro mantiene il ruolo di "custode" di una cultura analogica *debole* – ma necessaria – inalterato.

A questo punto, sembra necessario riconsiderare la posizione della *Silver Age* in relazione allo sviluppo delle ICT, spostando il focus sul concetto di neuroplasticità celebrale – dimostrato empiricamente, per certi versi, dai risultati dello studio – approfondito di seguito.

5. La neuroplasticità celebrale e il "metodo Rubinstein"

Tradizionalmente, la visione della vecchiaia è contraddistinta da un alone di negatività. La tentazione dalla quale è necessario sfuggire è quella secondo cui da una certa soglia d'età in poi, il cervello smetta automaticamente di apprendere e anzi, inizi a "resettare" lentamente ciascun processo cognitivo precedentemente svolto senza particolari problemi. Naturalmente, in questa sede ci stiamo riferendo ai casi di «invecchiamento sano» (Spitzer, Herschkowitz, 2022: 83), l'analisi che riguarda il cosiddetto «invecchiamento patologico» (*ibidem*) sarebbe di tutt'altra natura e richiederebbe mezzi diversi da quelli di cui disponiamo. Ritornando all'invecchiamento sano – il più comune, fortunatamente – è bene sottolineare alcuni aspetti.

Quando si parla di apprendimento permanente, in tanti accennano un sorriso stanco. (…) Altri si stupiscono del fatto che si possa continuare a imparare anche una volta superati i sessant'anni, poiché credono che apprendimento e terza età siano fondamentalmente incompatibili. Si tratta di pregiudizi belli e buoni, dai quali dobbiamo quanto prima sbarazzarci. (…) Il cervello non fa che apprendere e adattarsi ai contenuti acquisiti e alle esperienze vissute. Ed è un'attività che non smette mai di svolgere, dall'inizio al termine della vita. Questa capacità di adattamento o plasmabilità viene detta plasticità e non è solo di naturale strutturale, ma riguarda anche il pensiero (*ibidem*).

La *Silver Age* sembrerebbe aver messo un altro punto a segno, forse decisivo. Se il cervello non smette mai di apprendere e di adattarsi e se l'apprendimento è più complesso dell'adattamento (in termini pragmatici, quando si impara a svolgere un compito la prima volta s'incontrano più difficolta di quando si adatta un'abilità pregressa a svolgere quello stesso compito), allora un'abilità indispensabile come la lettura immersiva può essere adattata dalla *Silver Age* più facilmente anche ai contenuti sul web 2.0. In altri termini, chi leggeva in modo immersivo un libro in passato, potrebbe (il condizionale è d'obbligo, nonostan-

te numerosi studi al riguardo, tra cui quelli di Spitzer ed Herschkowitz stessi) riuscire a navigare senza troppi affanni tra i testi presenti in rete, nonostante si tratti di forme testuali connotate dalla brevità e dall'evanescenza dei contenuti. Nella differenza – sottile, ma sostanziale – tra scorrere e leggere, la *Silver Age* trova una zona di comfort. Considerando che «il pensiero è impegnato in un continuo sforzo di adattamento per imparare sempre di più» (*ibidem*), un anziano può tranquillamente leggere, comprendere e soprattutto ricordare anche un banalissimo *tweet*; ciò non toglie, chiaramente, che nella relazione tempo-testi letti, la *Silver Age* non compete con le nuove generazioni. Il cervello è in grado di adattarsi alle richieste dell'ambiente: è il caso di Arthur Rubinstein, che superata la soglia degli ottant'anni, per mantenere il livello della performance pianistica ad un livello alto iniziò a suonare un po' più lentamente i passaggi che precedevano quelli veloci; si tratta di un'esemplificazione del rapporto corpo-mente, costituito dall'adattamento di competenze già acquisite, sulla base di nuove condizioni. In effetti «potremmo dire che il cervello è come un muscolo: se viene utilizzato, cresce, altrimenti si atrofizza» (Spitzer, 2023: 26). Il caso del pianista polacco sintetizza piuttosto chiaramente il funzionamento della neuroplasticità:

Rubinstein, il celebre pianista, ha spiegato perfettamente ciò che stiamo cercando di dire. Quando aveva già più di ottant'anni, gli chiesero come fosse ancora in grado di tenere concerti e suonare tutti i pezzi a memoria. Rispose che ci riusciva grazie a tre semplici accorgimenti: per prima cosa aveva ridotto il suo repertorio a un certo numero di pezzi, sui quali si era concentrato per perfezionarne l'esecuzione. In secondo luogo, aveva preso atto del fatto che non era capace di eseguire con la velocità richiesta di certi passaggi. (…) In terzo luogo, aveva quindi trovato il modo di risolvere questo problema: iniziò a suonare un po' più lentamente i passaggi che precedevano quelli veloci, in modo che il cambio di ritmo richiesto risultasse comunque evidente nella sua esecuzione (*ivi*: 85-86).

La presa di coscienza di Rubinstein è un presupposto fondamentale per la generazione appartenente alla *Silver Age*: competere in termini di velocità con le nuove generazioni sarebbe quantomeno inopportuno, tanto quanto lo sarebbe stato partecipare ad un duello nel vecchio West con una spada invece che con una pistola. Se cambiano i "mezzi" a disposizione (per Rubinstein potremmo definirli impropriamente come "mezzi cognitivi") è necessario adattarsi di conseguenza, per non restare indietro. Quindi, continuare a leggere più lentamente (una lettura immersiva, appunto) rappresenta, a nostro avviso, la scelta vincente per adattarsi al cosiddetto "cambio di ritmo" imposto dal web 2.0 – connotato da un numero impressionante di dati e informazioni – tanto quanto suonare più lentamente rappresentò per Rubinstein il metodo migliore per mantenere alto il livello della performance. Potremmo sintetizzare il metodo del pianista in alcuni passaggi, tra cui «fare una selezione, ottimizzare, trovare il modo di neutralizzare i problemi» (*ibidem*).

6. Normali processi d'invecchiamento o declino celebrale?

L'attitudine generale sull'invecchiamento molto spesso si riduce ad un: «Cosa vuoi farci…è la vecchiaia!», spiegazione eccessivamente sbrigativa per una questione ben più complessa ed articolata. È necessario innanzitutto chiarire che le cellule – i miliardi di cellule! – presenti nel cervello «non sono soggetti a un pro-

cesso degenerativo tanto grave quanto spesso si suppone» (*ivi*: 91). In particolare, anche in una soglia d'età piuttosto avanzata come quella tra gli ottanta e i cent'anni, «il numero di cellule nervose diminuisce solamente del dieci percento circa rispetto al periodo in cui è massimo». Perciò, l'opzione secondo cui superata una certa soglia d'età il cervello perda tutto il suo potenziale originario, è da scartare fin da subito. Un esito del genere– è dovuto ad un particolare processo generativo definito «neurogenesi» (*ibidem*):

> le nuove cellule nervose non devono essere introdotte o impiantate nel sistema nervoso, dato che si formano spontaneamente dalle nostre cellule staminali. Ed è per questo che anche in età avanzata il numero di cellule nervose che abbiamo a disposizione nel nostro cervello non è troppo diverso da quello che possedevamo da giovani (*ivi*: 92).

Ad ogni modo, un'analisi puramente quantitativa dei risultati derivanti dal processo di neurogenesi non è sufficiente per descrivere ciò che effettivamente accade ai processi cognitivi in età avanzata; sembra più funzionale a tale scopo considerare la rete dell'intero tessuto celebrale nel suo insieme, ricordando che «le lunghe vie nervose sono ricoperte da uno strato isolante che consente una trasmissione rapida e precisa delle informazioni a tutto il cervello» (*ibidem*). Proprio da questo strato isolante, la cosiddetta «mielina» (*ibidem*), dipende la "qualità" dei processi di pensiero. In un certo senso, Rubinstein l'aveva intuito prima che gli studi al riguardo lo confermassero: superata una determinata soglia d'età, non è il processo cognitivo *stricto sensu* a pagarne le conseguenze, ma altri aspetti – interconnessi, chiaramente – come i tempi di reazione e di elaborazione che inevitabilmente si allungano in maniera direttamente proporzionale all'assottigliamento della mielina. In altri termini, gli anziani potrebbero riuscire a svolgere le attività celebrali che svolgevano da giovani, accettando di scendere a compromessi – come fece Rubinstein, per l'appunto – con la velocità del processo.
Non si tratta perciò, di un declino celebrale inevitabile che si presenta in un momento qualsiasi della vecchiaia, sotto-forma di un crollo verticale dei processi cognitivi; questo triste epilogo, semmai, riguarda le tecnologie del passato, non il cervello umano (seppur invecchiato). La tendenza a paragonare il funzionamento delle reti neurali a quello dei computer, accomuna (e affascina) una numerosa schiera di studiosi fin dal momento dell'accensione della prima forma di computer. Si tratta di un "gioco pericoloso" che, seppur intrigante, finisce per indurci verso conclusioni ingannevoli. In effetti, i computer sono fatti in modo completamente diverso. Se si leva un chip o si tocca un singolo cavetto da qualche parte, ci sono buone probabilità non che la macchina inizi a funzionare meno bene, ma che non funzioni più del tutto. Nelle reti neurali molte componenti possono smettere di funzionare senza che questo abbia effetti particolarmente gravi: questa loro caratteristica viene chiamata dagli statunitensi *graceful degradation*, un'espressione che potremmo rende con declino dignitoso (*ivi*: 104).
Le modalità di pensiero non possono diventare obsolete, al contrario delle tecnologie. Banalmente, mentre i computer di trent'anni fa al momento sono considerabili "pezzi da museo" (non si tratta di un'accezione necessariamente negativa, la funzione "storica" delle tecnologie passate resta fondamentale per tracciare la loro linea d'evoluzione), i processi cognitivi che un anziano metteva in atto da giovane restano gli stessi anche durante la *Silver Age*, conservando il pacchetto cognitivo formatosi nel tempo. Ma allora, sulla base di questa *conservatività cogni-*

tiva, la posizione della Silver Age sembra poter essere definitivamente rivalutata: i processi cognitivi negli anziani non smettono di svilupparsi, semplicemente si modificano e il deterioramento celebrale, seppur presente per natura, resta lento e all'inizio del tutto impercettibile.

7. La resistenza del libro (e della lettura immersiva)

Come si diceva precedentemente, le tecnologie e nello specifico le ICT sono figlie dei propri tempi. Sulla base delle esigenze, delle conoscenze e dei mezzi a disposizione dell'uomo in un determinato periodo storico, alcune tecnologie si sviluppano piuttosto che altre con la finalità di semplificare e velocizzare i processi in cui saranno coinvolte. È accaduto, per certi versi, anche per i libri, se decidiamo d'intenderli come tecnologia "primaria" di lettura. Ad oggi, gli editori si dimostrano piuttosto propensi alla digitalizzazione dei libri in catalogo; secondo alcune statistiche[4] ISTAT risalenti al 2021, la transizione digitale riguarda il 20% dei testi in catalogo ma interessa prevalentemente medi e grandi editori. In effetti, la remunerazione economica degli *e-book* è solo marginale: più della metà degli editori (il 55% circa) non ricava alcun guadagno dalla vendita di contenuti digitali. Statistiche del genere, pur confermando un andamento crescente della digitalizzazione dei testi, evidenziano come si è ancora ben lontani da una transizione completa dal cartaceo al digitale, considerando che soltanto due libri su dieci per catalogo prevedono una versione *e-book* del libro. L'aspettativa di molti insomma, secondo cui la rivoluzione digitale avrebbe colpito e affondato anche i libri, è stata (almeno per certi versi) delusa. In effetti, pur riconoscendo la lettura dei libri "elettronici" comoda sotto alcuni aspetti, è necessario ammettere che si tratta di un'esperienza notevolmente diversa dalla "classica" lettura immersiva. Riportiamo di seguito l'esperienza dello storico David Bell, nella lettura di un *e-book*:

> Pochi click, e il testo appare puntualmente sullo schermo del computer. Comincio a leggere, ma trovo estremamente difficile concentrarmi, anche se il libro è ben scritto e istruttivo. Faccio scorrere il testo avanti e indietro, cerco le parole chiave, e mi interrompo – più spesso del solito – per riempirmi la tazza di caffè, controllare la posta elettronica, leggere le notizie, sistemare le cartelle di documenti nel cassetto della scrivania. Alla fine riesco a terminare il libro e ne sono felice. Ma una settimana dopo trovo straordinariamente difficile ricordare ciò che ho letto (Carr, 2011: 130).

La lettura di Bell sembrò incontrare almeno due ostacoli: un livello di concentrazione soddisfacente estremamente complesso da raggiungere e una capacità di memorizzazione dei contenuti letti inferiore alle aspettative. Le riflessioni di Bell riportate da Carr, relative a dieci anni fa circa, sono invecchiate benissimo; ad oggi, a nostro avviso, la situazione è molto simile, se non fosse che gli stimoli della rete sono aumentati (e tenderanno ad aumentare senza un limite preciso) e la capacità di leggere in modo immersivo rischia di assumere le forme di un ricordo sempre più sbiadito. Una previsione di Carr stesso ci sembra piuttosto chiara (oltre che attendibile) al riguardo, nel momento in cui mise in piedi un parallelismo tra la lettura "silenziosa" (o immersiva che dir si voglia) e l'imminente sviluppo degli *e-book*:
Quando la forma del libro cambiò per adattarsi alla lettura silenziosa, uno dei più importanti risultati fu lo sviluppo della scrittura privata. Gli autori, certi del fat-

to che un lettore attento, profondamente coinvolto sul piano sia intellettuale sia emotivo, "sarebbe alla fine arrivato e li avrebbe ringraziati", ben presto superarono i limiti del discorso sociale e cominciarono a esplorare forme letterarie diverse, molte delle quali potevano esistere soltanto sulla pagina (…). Ora che il contesto della lettura sta di nuovo cambiando, dalla pagina privata allo schermo comunitario, gli autori si adatteranno ancora una volta (*ivi*: 134).

Ci sembra il momento idoneo per trarre alcune conclusioni. Non solo, quindi, al contrario di quanto si potesse tradizionalmente credere, gli anziani mantengono attivi i propri processi cognitivi anche in età avanzata e non smettono né di apprendere nuove abilità e né di adattare alcune di quelle già conosciute, ma in base a quanto detto potremmo direttamente rivalutare il ruolo della *Silver Age* nella società contemporanea: gli anziani, seppur considerati come dei barbari 2.0, rappresentano un punto di mediazione indispensabile tra il "pacchetto cognitivo" del passato e quello del presente. Potremmo addirittura – provocatoriamente? – rilanciare: gli anziani svolgono il ruolo di "custodi" di conoscenze pregresse e antecedenti allo sviluppo delle ICT (su tutte, la lettura immersiva ci sembra esemplificativa in questi termini) ma senza ignorare l'avanzamento tecnologico delle ICT stesse, e rappresentano un "jolly" inatteso in una partita che relativamente allo sviluppo delle tecnologie della comunicazione e non solo, resta tutta da giocare.

Note

[1] Si tratta di un vero e proprio sovraccarico informativo. La rete ci offre un numero di informazioni che non riusciamo ad elaborare quanto vorremmo.

[2] D'altra parte, ci sono diversi modi di usare i navigatori. Ad esempio, è possibile "depotenziare" il navigatore disattivando l'assistenza vocale. In questo caso, il navigatore verrebbe *semioticamente* usato come una mappa.

[3] Pro Senectute è un'organizzazione svizzera specializzata sulle questioni relative all'invecchiamento, fondata nel 1917, sostiene il benessere, la dignità e i diritti degli anziani.

[4] È possibile visionare le statistiche rilevate da ISTAT qui: https://www.istat.it/it/files/2022/12/REPORT_PRODUZIONE_E_LETTURA_LIBRI_2021.pdf

Bibliografia

Caronia, Letizia & Caron, André H., Moving Cultures
2009, *Moving cultures*, Kingston (Ontario), https://www.libreriauniversitaria.it/books-publisher_McGill_Queen+s+University+Press-mcgill_queen_s_university_press.htms (tr. it. *Crescere senza fili – I nuovi riti dell'interazione*, Milano, Cortina, 2009).

Carr, Nicholas
2010, *The Shallows. What the Internet Is Doing to Our Brains,* New York, W W Norton & Co Inc, (tr.it. *Internet ci rende stupidi? Come la Rete sta cambiando il nostro cervello*, Milano, Cortina, 2011*).*
2015, The Glass Cage: How Our Computers Are Changing Us, New York, W W Norton & Co Inc, (tr.it. *La gabbia di vetro. Prigionieri dell'automazione*, Milano, Cortina, 2015).

Delahene, Stanislav
2007, *Les neurones de la lecture*, Parigi, Editions Odile Jacob, (tr.it *I neuroni della lettura*, Milano, Cortina, 2009).

Floridi, Luciano
2022, *Etica dell'intelligenza artificiale*. Sviluppi, opportunità, sfide, Milano, Cortina.
2017, *La quarta rivoluzione. Come l'infosfera sta trasformando il mondo*, Milano, Cortina.

Iotti, Lisa
2020, *8 secondi. Viaggio nell'era della distrazione*, Milano, Il Saggiatore.

Lotman, Jurij M.
1985, *La semiosfera. La simmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Venezia, Marsilio Editori (tr.it. a cura di Simonetta Salvestroni)

Seifert, Alexander & Ackermann, Tobias & Schelling, Hans Rudolf
2020, *Etude III, Digital Seniors*
2020*, Utilisation des technologies de l'information et de la communication (tic) par les personnes de 65 ans et plus en suisse*, Zurigo, Pro Senectute Suisse

Simone, Raffaele
2012, *Presi nella rete. La mente ai tempi del web*, Milano, Garzanti.

Spitzer, Manfred
2012, *Digitale Demenz*, Monaco, Droemer HC. (tr.it. *Demenza digitale*, Milano, Corbaccio, 2019).

Spitzer, Manfred & Herschkowitz, Norbert
2020, *Wie wir denken und lernen: Ein faszinierender Einblick in das Gehirn von Erwachsenen*, Monaco, mvg Verlag. (tr.it. *Invecchiando si impara – Il tuo cervello apprende per tutta la vita*, Milano, Corbaccio, 2022).

The accumulation of an external memory: semiotic reflections on a counter-narrative about the aged body *di Jenny Ponzo*

Abstract

This essay explores the imagery related to the representation of aged human bodies encrusted with a materic stratum that covers the skin and becomes the metaphor for a memory directly and continuously accumulated so as to bear testimony to the identity of the individual. Traces of this imagery are detectable in the media, but more extended and articulated representations can be found in literary texts. Therefore, the analysis takes into consideration a sample consisting of two contemporary Italian novels featuring this theme: *La stagione della caccia* by Andrea Camilleri (1992) and *Il dolore Perfetto* by Ugo Riccarelli (2004). The literary representation of elderly people "wearing" their memory as a stratum of various materials deposited on their body day by day is then brought into dialogue with relevant semiotic notions such as the concepts of nakedness, palimpsest, and patina.

Keywords: patina, nakedness, palimpsest, memory, identity

1. Introduction

This paper examines a particular imagery related to the aged body, specifically the way of representing it as encrusted with a material stratum that becomes the metaphor for a memory directly and continuously accumulated so as to constitute a sort of clothing covering the skin and bearing testimony to the identity of the individual[1]. Traces of this imagery can be found in the media: for instance, recent news coverage of an elderly Iranian man who went decades without washing himself and died shortly after having taken a bath has been widely diffused by newspapers and social media[2]. More extended and articulated representations of and reflections on this subject can however be found in literary texts. For this reason, the analysis focuses on two contemporary Italian novels featuring this theme: *La stagione della caccia* by Andrea Camilleri (1992)[3] and *Il dolore Perfetto* by Ugo Riccarelli (2004)[4]. The representation of old people "wearing" their memory as a stratum of spurious and indistinct materials deposited on their bodies day by day constitutes a minority counter-narrative with regard to the mainstream discourse about old age, but its study is nevertheless relevant in

that it leads to question semiotic notions such as the concepts of nakedness, palimpsest, and patina.

2. Two case-studies from contemporary Italian fiction

2.1 The old marquis

The novel *La stagione della caccia* is set in 19th-century Sicily. The protagonist returns to his native village after many years to kill the people who had acted to impede his marriage with a woman of a much higher social class, considered too elevated for him. One of these people is the old marquis Peluso. This character makes his appearance in the novel in the central square of the village, where he is described as looking similar to a statue:

> Nor was there any sign of life in the piazza, except for a spotted dog blithely pissing at the foot of an odd statue without a pedestal next to the half-open door of the Nobles' Club. Between pale brown and grey in colour, and absurdly placed in a genuine wicker armchair, the monument represented a decrepit old man in a frock coat holding a walking stick in his crossed arms. [… The dog] raised its hind leg again, aiming straight at the frock coat, which touched the ground. Halfway across the square, the stranger froze in bewilderment. He had the troubling feeling that a pair of eyes were staring hard at him, though he couldn't tell where that menacing gaze was coming from. He took a few more steps, unconvinced that continuing in the open was the right thing to do; at that same moment, with the sort of slowness he had sometimes experienced in nightmares, the statue raised its right arm and waved its fingers weakly at him, clearly inviting him to come closer. Feeling his shirt suddenly stick to the sweat streaming down his back, the stranger stopped in front of the old man and bent down to see a face that looked like baked clay sculpted by long exposure to sunlight and frost, in whose deep wrinkles fly shit and pigeon droppings had formed a rough sort of paste; and under lashes encrusted with sand and sulphur dust, he discovered two knife-sharp, very living pupils. The old man contemplated the stranger for a few seconds in silence, began to shake all over, and opened his mouth as if to cry out in astonishment. Madonna biniditta!» he managed to rasp. […] «You are . . .» the old man began, but just as he was about to utter the stranger's name and surname, his memory suddenly slipped away, let go the rope dredged up with such effort from that black well of leaden recollections, got lost in a labyrinth of births and deaths, forgot events like wars and earthquakes, and seized fast upon something that had happened to the old man when he was barely four years old and his uncle's hunting dog had bitten him… Camilleri (2015: 3-5)[5].

The stratum covering the marquis' body thus has an almost solid consistency, which is connected to the rigidity of the man and makes him similar to a statue. Its plastic features evoke indistinctness and roughness: the magmatic matter covering his body combines different materials that take on an undefined shade between gray and brown, and its texture seems coarse and encrusted. These characteristics evoke a mask which, instead of hiding or annihilating the personality of the old man, valorizes it: the material superstratum on the marquis' face testifies to his long exposure to the natural elements; it is furrowed by wrinkles making his physiognomy unique, and its inanimate and rigid nature seems to emphasize by contrast the vividity, liveness and brightness of his eyes.

The old man's state of dirtiness is described as a personal choice and does not take on an explicit dysphoric valorization of the kind that would be emphasized, for instance, by associating the material superstratum with an unpleasant odor. It is instead described in quite neutral terms, as something that intrinsically belongs to the character's individuality. This is well exemplified in a passage reporting the testimony of an innkeeper:

> The marquis's filth is his own business. It's nobody's fault. When Mimì tries to wash him even a little, the old man starts screaming so loud you'd think a pig was being slaughtered. One time, when he could still walk, he came here to eat with a friend and got some sauce on his hands. "Would you like to wash your hands, your excellency?" I asked him. "My dear," he replied, "for me, even rinsing my hands is a calamity." Camilleri (2015: 10-11)[6].

When he sees the protagonist, the marquis defines him as a hunting dog and he is indeed correct in some respects because the stranger has come to hunt human prey. To flee from him, the marquis drags himself to the sea where he dies in the water. This death has a profound meaning, as observed by the marquis' son: «"Poor Papà! What a terrible way for him to die," he said upon seeing the old man's body, scrubbed utterly clean by the sea. "It's as if he died washing himself."» (Camilleri 2015: 25)[7].

The opposition between dirtiness and cleanliness can thus be interpreted as the expressive level of a semi-symbolic system which, on the level of content, sets up an opposition between life and death, subjectivity and non-subjectivity, memory and forgetfulness. Regarding this latter opposition, it must be noted that the accumulation of memory on the skin in the form of a material stratum parallels the loss of immaterial – or mental – memory. On one hand, the durative aspectuality characterizing the description of passing time is related to the continuous stratification of the material stratum; on the other hand, it is related to the progressive loss of mental memory: as the first quoted passage shows, the character's own memory becomes more and more confused. There seems, therefore, to be an inversely proportional relationship between these two kinds of memory: the one augments as the other diminishes.

This consideration explains the relationship between washing away the material stratum and death: if the material memory stratified on the skin substitutes a mental memory which progressively vanishes with age, the act of cleaning the skin is also tantamount to washing away the last trace of memory and identity. The result is that the person actually ceases to exist, and the cleaned body remains as nothing but an anonymous, meaningless, and lifeless cadaver. As suggested by the example of the dog bite recalled by the marquis, the memory in question is closely connected to the body and more specifically the sense of touch. In this respect, the memory accumulated on the skin is comparable to a form of tactile or epidermic memory: it is a semiotic system in which the mental and immaterial component is weak or almost absent while the material component is predominant, so that it is the body, and the skin in particular, that is called on to do most of the semiotic work.

2.2 Sole

The old marquis' appearance, his lively eyes contrasting with his dusty and encrusted body, as well as his death by bathing are features that find a parallel in the character of Sole in the novel *Il dolore perfetto* (Riccarelli 2004) narrating the saga of a family between the 19th and 20th century.
Sole has several peculiarities, one of which is the fact that, since birth, he has emanated the aroma of violets. This feature frequently appears in hagiographies: many saints are reported to have the spiritual gift of *osmogenesis*, namely the miraculous power to emanate celestial fragrances; of these the smell of violets is one of the most recurrent (cf. Ponzo 2020). In the novel, this character has no religious connotations but is nevertheless also given a second feature reminiscent of the thaumaturgical nature of some saints, namely an almost miraculous gift for using words in a particular way so as to take away people's fear, anguish, and pain. Sole leaves the family house as a young adult and comes back when he is old. His twin sister, Annina, sees him approaching one day and does not immediately recognize him. He has the appearance of an old, poor vagabond and does not speak, but he is surrounded by his characteristic violet perfume:

> The man was completely covered in dust, encrusted mud, a strange patina that seemed to be composed of different materials, filings, sand, soil, filth; she could not say. And from that kind of sculpture emerged, blue and deep, two unforgettable eyes that stared [...] Her brother's face was a mask of time and dust [...]. He appeared to Annina as a wise and quiet old man, very different from the brilliant storyteller she had known in her youth. Only the eyes were the same as they had been, while the rest of his body looked like a map drawn on a withered parchment, covered with worn clothes made of dust and mud. Yet, standing next to him, she could feel the weight of the time that body held within itself, the distances he had traveled, everything he had seen and known and that now, probably, he no longer needed to recount with words but held instead in his eyes.
> Riccarelli (2004: 297-302, my transl.)[8]

Annina is the only one who understands the meaning of Sole's appearance. Indeed, some women of the household, worried about the old, mute man's dirtiness, force him to take a bath in a tub while his sister has left him alone to rest. This bathing is described as an act of violence and torture during which the man cries out as if suffering unbearable pain. When she arrives, Annina sees that Sole's face suddenly appears young again, as if the water had stripped him of his lived experiences:

> Annina found herself in front of Sole, naked, sitting in that pig trough, his face the same as the one she had seen the day she had embraced him for the last time, before he left [...] to seek, grain after grain, the meaning of a life that a little water and soap had dissolved in two minutes. [...] Annina's eyes met those of her brother and in his desperate gaze she saw the pain of those who feel themselves dying, and feel their lives crumble, melt and slide away [... They] saw the skin of Sole slowly wrinkle and crack, and the youth that the water had brought to the surface disappeared like sand stirred by the wind, so that in a few minutes that boy turned back into the uncertain and trembling old man [...] Sole died like that, sitting in a dirty puddle, his gaze flooded with pain. Brushed by Penelope's hands, his life remained in the water of the pig trough for a long time, with none of the Bertorelli finding

> the courage to spill it out on the grass. Left for weeks and months in the open, the sun collected it almost like a tribute to a man who had dared to bear its own name and it evaporated into the air, floated high in the clouds, and finally returned to the East carried by the wind, in millions of drops in perpetual motion.
> Riccarelli (2004: 303-305, my transl.)[9]

In this episode, the relationship between the memory deposited on the skin and the memory of the mind is emphasized by the fact that Sole's death also entails a loss of mental memory for Annina. The two are clearly related in this passage:

> While Sole grew old and died sitting in the pig trough, Annina realized that a piece of her own life was leaving with him, the same life that he had returned to bring her. She felt his heartbreaking lament fade, and his gaze died out like that of a candle that had run out of wax, and inside her, in the same way, she felt the distances becoming confused, the words getting stuck, the steps stumbling, and finally the ghosts of memories slipping away, almost taken by the hand by her brother who, as he went, was carrying them away with him forever. From that day on, Annina never remembered, and her mind, freed from all that past, was enveloped in a fog from which it rarely emerged.
> Riccarelli (2004: 306, my transl.)[10]

There are several relevant similarities between the two novels analyzed here: the old men covered in the material stratum of their memory look like sculptures; they lose the capacity to remember with their minds and express themselves with words (this is particularly relevant for Sole, who used to be an exceptional narrator in his youth) but their bodies bear the trace of their existence in the world in the form of a magmatic matter encrusting the skin. This matter constitutes the last form of memory and final trace of their individual identity, which explains why the act of washing it away coincides with death.

3. Material memory on the body as palimpsest and patina

It is widely recognized that the appearance of the human body largely depends on practices that are culturally codified (cf. Volli 2002: chapter 2). From this perspective, the skin is considered the first covering layer of the body, the primary writing surface and connective element between the inside and the outside, but also between the subject and others; as such, it has strong communicative power (Chiais 2022: 155; Migliore 2018: 29). As compared to other kinds of self-marking[11], however, the accumulation of external and material memory on the body displays specific features that provide useful clues for further semiotic reflection. For instance, such accumulated memory is similar to clothing, especially in the sense that it covers the body in a material stratum; however, clothing entails the existence of a *langue* or paradigm, and the individual use of this *langue* in an act of *parole* leading to the construction of a syntagm of items related to each other (cf. Barthes 1957, 1959; Volli 1998; Proni 2014). The practice considered here of allowing particles of the outside world deposit on one's skin cannot be ascribed to a structure or system, nor the coherent choice of individual items to be combined. Agency in this case appears less strong and determined, and it entails a peculiar modality characterized by a basic decision to *not* intervene on the body and to accept any material trace it might receive from the outside, which

then operates as a trace of the individual experiences characterizing the subject. This kind of self-marking can also be compared to tattooing and makeup. However, just like clothing, tattoos and makeup operate according to a systemic logic (enabling us to distinguish between a *langue* and a *parole*). They moreover represent perfect examples of practices that use the skin as a surface for writing. On the contrary, the practice considered here challenges this idea specifically on the basis of the particular agency it entails and its logic of accumulation: the thematic role proposed in the stories considered here is connected not to an active and voluntary decoration of one own's body according to aesthetic taste (as is the case with makeup and tattoos), but rather to a more passive willingness to accumulate traces of the world on one own's skin without making any effort of intervention that could modify such traces. This also entails a different aspectuality: while the duration of inscription practices for tattoo and makeup is circumscribed, even if they can be reiterated more or less regularly, this accumulative practice involves a slow and continuous durative process of modifying the body.

Concerning tattoos more specifically, it must be observed that such a practice represents an operation on the body that is the opposite of passively accumulating traces: tattooing is an operation that injects an external matter inside the skin (Bassano 2018: 61), and can be therefore defined as a form of inscription. Accumulation, in contrast, does not penetrate the outer layer of the skin but rather constitutes a further layer enveloping the skin. However, tattooing and accumulation have in common the fact of constructing a *blazon-body*, that is, a body which displays the signs of its endeavors and history. In his reflections on tattoos, Fabbri (1985, my transl.) relates the interpretation of the blazon-body to the psychoanalytic interpretation of the unconscious: «Curiously, they are the exact same procedures that psychoanalysis highlights in reading the unconscious. The unconscious is in some way a slang table, a tattooed table; the unconscious speaks tattooed, by virtue of metaphors, by virtue of symbols that must be deciphered to reconstruct the general meaning. Except that, while the psychoanalyst asks the patient to use words, the tattoo allows you to read the story on the surface of the skin…». If we compare linguistic expression, tattoos and material memory accumulated on the surface of the body, we see that they represent a descending scale of complexity and articulation in conveying this profound meaning, so much so that the latter could be considered a pre-semiotic device of self-expression, lacking, as mentioned above, a proper *langue*.

Moreover, both tattooing and accumulation are connected to abjection. At least in Western culture, tattoos have long been a sign of social stigmatization, often connected to "disgust" (Calefato 2018: 87-89). Similarly, the stratum covering the skin constitutes a mark and is associated with the status of outcast, thus provoking the disgust of others (as in Riccarelli 2004). Indeed, the stratum covering the skin is made up of the humbler and sometimes more abject traces of bodily life (as emphasized in Camilleri's description of the old marquis, see above). Ultimately, what is at stake in these narrations is a clash between a mainstream idea of "hygiene" and an alternative idea, sometimes simply poetic and at other times pathological, in which identity and memory are connected to an idea of accumulation, of the creation of a coat of particles working as a sort of indexical sign bearing the tangible traces and testimony of the person's lived life. These extreme forms of memory-building and transmission are a peculiar response to the common problem of preserving one's identity and memory and an attempt to pin them down

by anchoring them in material things that can survive the loss of individual and mental memory.

Concerning the comparison with makeup more specifically, if the skin is both the seat of tactile perception and the surface with which subjects present themselves and interact with others and the environment, this material stratum also works as a filter or veil mediating between the inside and the outside. Such a filter both hides the naked skin and presents an impactful mask or appearance meant to strike observers. In this sense, this stratum is similar to makeup[12]. In her analysis of the advertisement for a foundation cream, Pozzato (2011: 189-193) shows that the valorization of this product is based on the idea of a matter that adheres so perfectly to the skin it becomes one with the woman wearing it: in this advertisement, this idea was suggested by a chromatic uniformity intended to convey compactness and harmony. Just like make-up, the accumulation of an external material stratum on the skin covers it and renders it uniform. However, while makeup generally aligns with a system of values based on beauty and youth, the accumulation under examination here instead valorizes old age, the idea of having and displaying a history on one's body. The main plastic element suggesting this difference is precisely the uniform versus irregular texture. Even though both makeup and the external stratum can be more or less thick and compact, the first is always aimed at making the skin appear homogeneous and smooth, while the second makes the skin appear irregular and traversed by lines and wrinkles. Roughness is a characteristic feature signifying accumulation, and accumulation in turn presupposes temporality in that it entails the progressive and slow collection of traces; on the contrary, the smoothness granted by cosmetic foundation entails the annihilation of the memory and traces of passing time.

From this perspective, the heterogeneous and rough stratum accumulated on the skin can be considered a particular kind of "palimpsest". This term was used by Genette (1982) in relation to the stratification of meanings in texts, especially in relation to intertextual dynamics in literature, and then applied in other fields such as the stratification of meanings in places (cf. Violi 2008: 125-126; Volli 2016: 297). It does not seem excessively bold, therefore, to apply it to the practice of progressively accumulating this sort of material, tactile, and epidermic memory as well.

Another useful concept for framing the imaginary under consideration is that of patina. Jacques Fontanille (2001) defines patina as a figurative memory consisting in the superficial alteration of objects and operating as the trace of both their external change due to repeated use and their inner and material permanence over time[13]. Even though Fontanille focuses on objects, this idea can be extended to human beings as well. From this perspective, it can be noted that Fontanille refers to the patina as a kind of both "inscription" and "accumulation". This leads me to postulate the existence of two kinds of patina, both of which can involve not only objects but also people. The first kind of patina can be grasped through the example of the armchair mentioned by Fontanille: regularly using an armchair causes its shape to change as the body of the user molds its mass and, we can imagine, wears down the fabric covering it. In the same way, human bodies can lose mass and weight with old age and illness, and their faces come to be carved by wrinkles. Therefore, this kind of patina connected to inscription and wear is "substractive". The second is instead "addictive", as illustrated by Fontanille's example of the oxidation of the copper covering Limoges station: oxidation pro-

vokes the creation of an external coat, and this outer layer can be compared to the material stratum covering the skin of the elderly characters considered here: in this case, patina entails the progressive accumulation of a further external layer.
Fontanille observes that the formation of patina has the effect of causing objects to become more similar on the surface, especially when they share the same external conditions and use. This consideration leads to further problematization of the relationship between human beings and objects in relation to patina. Indeed, as the above-discussed literary examples show, the patina covering the skin works as a mask, an indistinct matter that actually makes the person's physiognomy difficult to distinguish (Sole appears unrecognizable to his relatives, except his sister). In this sense, a patina renders the person similar to an object: both Sole and the old marquis are compared to statues. While patina can be considered a sort of external memory progressively substituting mental memory, it is also the sign of a progressive loss of subjectivity; subjectivity is instead entrusted to an external and bodily covering that cannot store memory with the same complexity and articulation as the human mind – the process of memory storage is limited to the impressionistic, fragmentary, and casual taking on of external traces. The comparison with statues in turn prompts a reflection on the concept of "monument", which provides a bridge between body and object. This concept seems to be suggested by Fontanille himself (2001: 34-35, my transl.)

> Therefore, the monument is formed as a body: on one side, a structure, materials, and functions and, on the other, an envelope through which it communicates with the environment. The environment changes the film on the surface, and this modification protects the internal structure by impeding the continuation of the external aggression. This device is the approximate analogue of the body envelope, in both a physical and a psychic sense: reception of stimuli […], adaptation and modification of the surface, and protection. […] We recognize in this covered body [of the building-monument] an envelope that is the equivalent of our body, covered with the skin that communicates with the outside. […] This is also why this envelope concentrates all the persuasive and emblematic effect of the monument: it is this envelope that communicates and signifies the preserved identity [...]. The patina of objects would therefore have something to do with our multisensory envelope, projected from the instance of the Self and offering to the figures of the world an inscription surface sensitive to the action of the outside world. [...] This property common to sensitive bodies and objects endowed with a patina, namely the envelope considered as a network of both spatial and temporal connections, is also what, despite their heterogeneity and initial incompatibility, makes them compatible, even harmonious: indeed, even if they do not share any structure, material, or function, even if the patina has different effects on them, they share at least this network of solicitations and stimulations which has gradually enveloped them in the same history, in the same semiotic aura.

Patina moreover creates a similarity not only among objects sharing the same context, as Fontanille observes, but also between these objects and their users: the same aura of accumulated memory can be observed on the body of the old person as well as on his or her clothes, objects, and home. To cite a further literary example, this idea can be found in part in the novel *Cuore di mamma* (Matteucci 2006) in which the irredeemable shabbiness characterizing the protagonist's elderly mother is mirrored by the same shabbiness of her home and the objects it contains.

4. Conclusion: reflection on a counter-narrative

In contemporary discourse about old age, two main trends can be identified in relation to the appearance of the skin. The first attributes a dysphoric meaning to aged skin and promotes strategies that erase or camouflage signs of aging, such as wrinkles or spots, to communicate an appearance of youth. The second instead attributes a euphoric meaning to skin displaying the signs of passing time, in continuity with a long-lasting tradition associating old age with wisdom and sometimes power (see for instance exemplary elderly characters in the biblical tradition), but also in harmony with the current of body-positivity that has taken hold in recent years.
The imaginary analyzed herein can be placed between these two poles as a minority trend or counter-narrative. Although it is certainly less widely represented, this third alternative is nevertheless relevant because it entails both a more nuanced valorization of old age and an alternative strategy of memory-writing. Representations of elderly characters "wearing" their memory as an external material stratum can be placed at different points along a continuum from dysphoric to euphoric connotations: they elicit contradictory reactions oscillating between disgust and fascination, between respect and contempt. For instance, the representation of Sole is euphoric and the representation of the old marquis has both euphoric and dysphoric connotations, while the above-mentioned case of the Iranian man was represented with quite dysphoric connotations in much of the media discourse. This dysphoric connotation is associated mainly with abjection along with an emphasis on distasteful bodily details and, in the case of the Iranian man, other scatological practices as well.
Despite both its oscillation between euphoric and dysphoric connotations and its status as a counter-narrative in relation to the main trends in representing old age, this imaginary can be ascribed to a broader cultural context, specifically the idea of "impossible nakedness". As Vercellone (2023) explains, in the ancient Greek and Roman tradition the naked body represented harmony and the paradigm of universal humanity; however, another current of thought characterizing Western culture is connected instead to an ideal of the body based not on the value of expressing a universal truth but rather on authenticity, which entails that the body function as a surface for expressing subjectivity. This idea is caught up with a different aesthetics in which the body displays the signs of pain and the passions, as in the biblical tradition (e.g. the case of Job), Christian martyrological iconography, and arts which reject or move beyond the classical model. Vercellone relates this second idea and aesthetics of the body to the success of tattoos in our contemporary culture, but it also proves an effective interpretative framework for making sense of the imaginary under consideration here: as the analysis outlined here shows, the external memory of elderly characters works precisely as a mark of subjectivity, in contrast to an ideal of timeless and imperturbable beauty.
In this cultural context, if nakedness in general is unbearable, the taboo of nudity appears to be even more marked in the case of aged bodies. This can be seen, for instance, in recent interpretations of the biblical episode of Noah's nakedness, such as the following:

> It can be said that nudity is always an index of extreme weakness: it means the fragility of the body, but also of the mind. Nudity is also the intimate space of the heart; violating it is tantamount to stealing a secret. [... Noah] anticipates a condition

> that seems to have become common today with the lengthening of lifespans: when you are naked, in bed, unable to get up by yourself, confused as in a state of intoxication, you become almost unrecognizable. And the greatness of the past and of a long blessed life seems to vanish, hidden from all. Marazzi, Spreafico, Tedeschi (2020: 37-38, my transl.)

From this perspective, the motif of death brought on by removing the external stratum covering the aged body proves highly effective in conveying, in a symbolic way, the idea that the body of the aged person cannot be uncovered and seen in its nakedness, because doing so annihilates the subjectivity and identity of the individual and erases the memory accumulated in the course of his or her years. This is why, in the imaginary considered here, denudation is presented as a violation and ultimately coincides with death. The aesthetic and existential impossibility of absolute nakedness are connected to a radical rejection of the ideal of a body not marked by accidents, of a permanent but meaningless youth, of the illusion that cleaning and smoothing the body can bring back innocence.

Note

[1] This paper is part of the project NeMoSanctI, which has received funding from the European Research Council (ERC) under the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme (grant agreement No 757314).

[2] See for instance: https://www.ilgazzettino.it/esteri/uomo_piu_sporco_del_mondo_morto_amou_haji-7011870.html; https://www.sanitainformazione.it/mondo/luomo-piu-sporco-del-mondo-e-morto-in-70-anni-un-solo-bagno/.

[3] The novel was first published in 1992, but here I refer to a 2001 edition for the Italian text and a 2015 edition for the English version. In order for Italian-speaking readers to appreciate the literary quality of the texts considered here, in cases of direct quotations I include the original Italian version in the footnotes.

[4] For an analysis of these two novels in the framework of a broader study of contemporary fiction set during the Italian Risorgimento and some preliminary reflections on the topic considered here, see Ponzo 2015 (in particular tome 2, pp. 342-346).

[5] «Magari nella piazza forma d'esistenza non c'era, fatta eccezione per un cane pezzato che stava comodamente pisciando ai piedi di una curiosa statua senza basamento, allocata allato la porta mezza chiusa del Circolo dei nobili. Assurdamente appoggiato sopra un'autentica seggia di paglia a braccioli, il monumento rappresentava, in un colore tra il marroncino e il grigiastro, un decrepito signore di lunga barba, in stiffelius, un bastone da passeggio fra le mani incrociate sul ventre. [… il cane] isò nuovamente la zampa e mirò dritto alla finanziera che toccava terra. Ma a metà piazza il forasteri s'immobilizzò, imparpagliato: provava la fastidiosa sensazione di avere sopra di lui un paio d'occhi fissi e fermi, però non gli riusciva di stabilire la provenienza di quella minacciosa taliàta. Diede ancora qualche passo, non persuaso che avanzare allo scoperto fosse la cosa giusta, e fu proprio allora che la statua alzò, con una penosa lentezza che il forasteri aveva qualche volta patito nell'incubo di un sogno, il braccio destro, e la mano agitò debolmente le dita verso di lui in un chiaro invito a farsi più vicino. Sentendosi di colpo la camicia impiccicata alla schiena per una colata di sudore, il forasteri si fermò all'altezza del vecchio; si calò a livello di una faccia divenuta come modellata nella creta per lunga esposizione a sole e a gelo e nelle cui profonde rughe cacate di mosche e di piccioni formavano un impasto ruvido; scoprì, sotto le ciglia incatramate di sabbia e polvere di zolfo, la lama feroce di due pupille vivissime. In silenzio, il vecchio contemplò il forasteri per qualche istante, poi si rimescolò tutto e spalancò la bocca come per fare meravigliata voce. "Madonna biniditta!" riuscì ad articolare raschioso […] "Tu sei…" principiò il vecchio ma proprio nel momento in cui stava per dare nome e cognome al forasteri, la memoria gli scartò improvvisa, abbandonò quel filo faticosamente tirato da un pozzo nero di ricordi piombigni, si perse in un labirinto di nascite e morti, trascurò avvenimenti come guerre e terremoti per ancorarsi stabilmente su un fatto successo al vecchio quando aveva appena quattro anni e un cane da caccia di suo nonno l'aveva morsicato…» (Camilleri (2001: 11-12).

[6] «La lordìa del marchese è cosa sua propria personale. Non è colpa di nessuno. Quando Mimì cerca

di dargli una puliziatina u vecchiu fa voci che pare stanno ammazzando un maiale. Una volta, quando poteva ancora camminare, venne qua a mangiare con un suo amico, e si allordò le mani con il sugo. "Vuole lavarsi, eccellenza?" gli spiai io.
"Figlia mia" mi rispose "per me sciacquarmi le mani è un castigo di Dio"» (Camilleri 2001: 17).

[7] «"Povero papà, che fine orribile per lui» fece quando vide il corpo del vecchio perfettamente puliziato dal mare. "Praticamente è morto lavandosi"» (Camilleri 2001b: 29).

[8] «… l'uomo era completamente ricoperto di polvere, di fango incrostato, di una strana patina che sembrava composta da differenti materiali, da limatura, sabbia, terriccio, sudicio, non avrebbe saputo dire. E da quella specie di scultura spuntavano, azzurri e profondi, due occhi indimenticabili che la fissavano […] Il volto del fratello era una maschera di tempo e polvere […]. All'Annina apparve come un vecchio saggio e pacato, molto diverso dal narratore brillante che aveva conosciuto in gioventù. Solo gli occhi erano gli stessi di allora, mentre il resto del corpo pareva una carta geografica disegnata su una pergamena rinsecchita, coperto da vestiti logori, fatti di polvere e fango. Eppure, a stargli accanto, lei riusciva a sentire il peso del tempo che quel corpo conservava dentro di sé, le distanze che aveva percorso, tutto quello che aveva visto e conosciuto e che adesso, probabilmente, non aveva più bisogno di raccontare con le parole, ma custodiva negli occhi».

[9] «… nudo, seduto in quella vasca da maiali, l'Annina si trovò di fronte a Sole, al suo volto uguale a quello che aveva visto il giorno in cui l'aveva abbracciato per l'ultima volta, prima che partisse […] per cercare, granello dopo granello, il senso di una vita che un po' d'acqua e di sapone avevano sciolto in due minuti. […] Gli occhi dell'Annina incrociarono quelli del fratello e nel suo sguardo disperato lei vide il dolore di chi si sente morire, e avverte la propria vita sgretolarsi, sciogliersi e scivolare lontano […] videro la pelle di Sole lentamente raggrinzirsi e creparsi, e la gioventù che l'acqua aveva riportato in superficie scomparire come sabbia sollevata dal vento, tanto che in pochi minuti quel ragazzo tornò a essere il vecchio incerto e tremante […] Sole morì così, seduto in una pozzanghera sporca, lo sguardo inondato dal dolore. Spazzolata dalle mani della Penelope, la sua vita restò nell'acqua della vasca dei maiali per molto tempo ancora, senza che nessuno dei Bertorelli trovasse il coraggio di rovesciarla sull'erba. Lasciata per settimane e mesi all'aperto, il sole la raccolse quasi come omaggio a un uomo che aveva osato portare il suo stesso nome e quella evaporò nell'aria, se ne andò in alto in mezzo alle nuvole, e infine tornò in Oriente trasportata dal vento, dentro milioni di gocce in perpetuo movimento».

[10] «Mentre seduto nella vasca dei maiali Sole invecchiava e moriva, l'Annina capì che un pezzo della sua stessa vita se ne stava andando con lui, quella stessa vita che lui era tornato a portarle. Sentiva il suo lamento straziante affievolirsi, e il suo sguardo spegnersi come quello di una candela senza più cera, e dentro di lei, allo stesso modo, avvertiva confondersi le distanze, imbrigliarsi le parole, incespicare i passi, e finalmente i fantasmi dei ricordi scivolarle via, quasi presi per mano da quel suo fratello che, andando, li stava portando con sé per sempre. Da quel giorno l'Annina non ricordò più, e la sua mente, liberata da tutto quel passato, si arrotolò in una nebbia dalla quale emergeva raramente».

[11] I borrow this term from Volli (2014), who speaks of "automarcature", an Italian term that he uses to describe those practices aiming at endowing the body with meaningful marks.

[12] For an articulated semiotic discussion of makeup, cf. Chiais (2021).

[13] For a further exposition of the notion of patina, see also Fontanille (2004: 241-258).

Bibliography

Barthes, Roland
1957 *Histoire et sociologie du vêtement*, "Annales. Economies, sociétés, civilisations", 12(3), 430-441.
1959 *Langage et vêtement (Flûgel. Hansen. Kiener et Truman)*, "Critique", 142, 242-252.

Bassano, Giuditta
2018 "Tatuaggio e 'pelli': profondità, permanenza, appropriazione e altri problemi semiotici", in Marrone, Gianfranco & Migliore, Tiziana (eds.) *Iconologie del tatuaggio: scritture del corpo e oscillazioni identitarie*, Milan, Meltemi, 59-83.

Calefato, Patrizia
2018 "Scritture del corpo rivestito", in Marrone, Gianfranco & Migliore, Tiziana (eds.) *Iconologie del tatuaggio: scritture del corpo e oscillazioni identitarie*, Milan, Meltemi, 85-93.

Camilleri, Andrea
2001 [1992] *La stagione della caccia*, Palermo, Sellerio (Engl. transl. *The Hunting Season*, London, Pan Macmillan, 2015, kindle edition).

Chiais, Eleonora
2021 *Make Up, Make Sense: Appunti sul trucco tra ieri e oggi*, "Lexia", 37-38, 341-356.
2022 "*God save the dress*: sulla sacralità del corpo e del suo rivestimento nelle culture bibliche", in Ponzo, Jenny & Chiais, Eleonora (eds.) *Il sacro e il corpo*, Milan-Udine, Mimesis, 153-166.

Fabbri, Paolo
1985 "Il corpo istoriato", https://www.paolofabbri.it/saggi/corpo_istoriato/

Fontanille, Jacques
2001 *La patine et la connivence*, "Protée", 29(1), 23-35.
2004 *Soma et séma. Figures du corps*, Paris, Maisonneuve & Larose.

Genette, Gérard
1982 *Palimpstes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil.

Marazzi, Maria Cristina, Spreafico Ambrogio & Tedeschi Francesco
2020 *Gli anziani e la Bibbia. Letture spirituali della vecchiaia*, Brescia, Morcelliana.

Matteucci, Rosa
2006 *Cuore di mamma*, Milan, Adelphi.

Migliore, Tiziana
2018 "Tatuaggi blasoni del 'me'. L'enunciazione dalla persona all'impersonalità", in Marrone, Gianfranco & Migliore, Tiziana (eds.) *Iconologie del tatuaggio: scritture del corpo e oscillazioni identitarie*, Milan, Meltemi, 29-58.

Ponzo, Jenny
2015 *La narrativa di argomento risorgimentale (1948-2011)*, Rome, Aracne.
2020 *The floral smell of sanctity and the semiotics of the halo*, "Ocula", 23, 109-123.

Pozzato, Maria Pia
2011 [2001] *Semiotica del testo. Metodi, autori, esempi*, Rome, Carocci.

Proni, Giampaolo
2014 "Linguaggio e vestito: Roland Barthes e Charles Peirce", RILF, 0(2), 81-89, http://www.rifl.unical.it/index.php/rifl/article/view/296

Riccarelli, Ugo
2004, *Il dolore perfetto*, Milan, Mondadori.
Vercellone, Federico
2023 *Filosofia del tatuaggio. Il corpo tra autenticità e contaminazione*, Turin, Bollati Boringhieri.
Violi, Patrizia
2008, *Il senso del luogo. Qualche riflessione di metodo a partire da un caso specifico*, "Lexia", 1-2, 113-128.
Volli, Ugo
1998 *Block modes*, Milano, Lupetti.
2002 *Figure del desiderio: corpo, testo, mancanza*, Milan, Cortina.
2014 "Senso e marcatura", in Pezzini, Isabella & Spaziante Lucio (eds.), *Corpi mediali. Semiotica e contemporaneità*, Pisa, ETS, 16-27.
2016 *Alla periferia del senso. Esplorazioni semiotiche*, Roma, Aracne.

La cucina della nonna su TikTok. Trasformazioni di un mito culinario

di Maddalena Sanfilippo

Abstract

This paper focuses on the study of intersemiotic evolution about the thematic role of the grandmother in the cuisine, that have always influenced the production of gastronomic texts. After a few observations on the role of grandparents in society, on the passion of nostalgia and on culinary myth of the grandmother, we will continue with the semiotic analysis, taking in consideration four popular grandmother-cooks on TikTok and as a research corpus short video-recipes. The analysis will also focus on the relationship between grandmother and grandchild, two main actors in this type of gastronomic narrative.

Keywords: social media; TikTok; mito della nonna; nostalgia; discorso gastronomico.

1. Introduzione

Sovrane assolute del regno dei fornelli, indiscusse dispensatrici di prontuari, corrugate in fronte e levigate nel cuore, le nonne, volenti o nolenti, abbondano sui social media fin dagli albori della *gastromania* (Marrone 2014). Da YouTube a Facebook, da Instagram a TikTok trionfano video-tutorial di vecchine ancora troppo lontane dall'idea di una pensione felice a Panama. Sono lì, più o meno incurvate, a tagliuzzare, impastare, tirare mantelli di sfoglie di pasta fresca con mattarelli più grandi di loro su spianatoie altrettanto estese. Si vedono armeggiare con fare deciso, fra coltelli e frullatori, mortai e impastatrici. Sorridono agli smartphone dei nipoti, a volte s'arrabbiano, ma seguono con cura e dedizione il canovaccio stabilito: elencano gli ingredienti, chiariscono i procedimenti, non mancano di raccomandazioni, battute ironiche, sigle di apertura e saluti stellari. Sono professionali, esperte e sanno di esserlo. Sembra che le nonne-cuoche sui social media vogliano esibire tutti quei valori che ruotano intorno al loro *saper fare culinario*, di cui per tradizione sono legittime titolari. Nelle pagine che seguono si indagheranno lo sviluppo diacronico e la traduzione intersemiotica del ruolo tematico della nonna cuciniera, custode di un sapere indicibile, nascosto inconsapevolmente nelle sue mani, che da sempre aleggia e influenza la produzione di testi gastronomici, dai ricettari tradizionali ai blog di cucina, financo ai reel, meme e tiktok dan-

zanti. Ricostruiremo, attraverso un'analisi comparativa di tipo socio-semiotico, le strutture di significazione che reggono il discorso gastronomico odierno, dentro cui tale figura si inserisce. Nello specifico, si osserverà il contesto culinario di TikTok prendendo in considerazione alcune delle nonne-cuoche più popolari e come corpus di ricerca video-ricette di breve durata. L'analisi terrà conto di tutti quegli elementi che caratterizzano il testo a livello discorsivo, degli aspetti legati all'enunciazione e, infine, delle strutture di significazione più profonde. Lo sguardo si soffermerà, in particolare, sullo studio della nostalgia, passione che ben si lega al mito della nonna e del ricordo di un'infanzia felice, e sulle sue attuali configurazioni di senso. Cruciale sarà poi mettere a fuoco quei meccanismi discorsivi e narrativi che regolano il rapporto fra nonna e nipote, due attori protagonisti di questo tipo di racconto gastronomico.

2. "Nonnità"

In un'ottica strutturalista contano prima le relazioni e poi gli elementi, ed è proprio nella relazione con la figura del nipote che si definisce il ruolo della nonna in cucina. Se c'è una nonna, non a caso, c'è anche un nipote. E fra loro fiumi di baci asfissianti, marachelle estive, giochi improvvisati, sorrisi smaglianti, tortellini in brodo, merende golose e nostalgie future. La "nonnità" è il modo in cui in prevalenza nel nostro paese vediamo gli anziani, soprattutto di genere femminile. I nonni hanno un ruolo di rilievo nel quadro complessivo del benessere famigliare, il loro apporto risulta determinante poiché spesso contribuiscono al mantenimento economico delle vite dei figli e si prendono cura della crescita dei nipoti. Condizione opposta al passato, alle società preindustriali, in cui erano i figli che si occupavano del sostentamento dei genitori anziani (Pugliese 2011). Alla diffusione di questo immaginario idilliaco in cui alla terza età corrisponde la "nonnità", ha indubbiamente contribuito il processo di invecchiamento della popolazione e la riduzione delle nascite. L'Italia, dopo il Giappone, è lo stato con la popolazione più anziana del mondo. I pensionati, dunque, sono in maggioranza, sostengono l'economia, votano, si occupano dei nipoti, e ne sono pure felici, quindi bisogna festeggiarli, almeno un giorno all'anno[1] per ricordare che esistono e sorreggono le sorti del Paese. Gli anziani in Italia, dunque, sono riconosciuti socialmente ed etichettati come nonni e nonne, che abbiamo nipoti o meno (De Marchi, Alemani 2015). In questa narrazione favolosa la risorsa più preziosa per le famiglie da celebrare è, manco a dirlo, la nonna. Questa figura dai contorni primordiali è cartina di tornasole di un ruolo sociale fondamentale per la nostra società, sempre più ridefinito, ri-mediato, ri-adattatto, tradotto inesorabilmente. Vero ammortizzatore sociale: ora baby-sitter, ora saltimbanco da palcoscenico per nipoti segugi di viralità e successo, ora *food influencer*. La sintonia affettiva che unisce nonne e nipoti affonda le radici nel gap generazionale, nell'incontro fra quel che è stato e quel che sarà, nella possibilità di poter scrivere un nuovo capitolo della vita, in cui la vecchiaia in agguato si allontana, lasciando rientrare dalla finestra la gioventù. Insieme, danno forma a un tempo preciso, quello dell'infanzia, che scorre lento e si nutre di valori e pratiche culinarie, destinato a essere cristallizzato e, nel futuro, rimpianto.

Sono i nipoti gli artefici, più o meno consapevoli, più o meno sinceri, della glorificazione del mito della nonna ai fornelli in virtù di quel legame forte che le ha rese punto di riferimento morale e culturale nelle loro vite. Una forma di ricono-

scenza individuale e comunitaria per essere state storia, ma soprattutto trampolino per una visione futura, luogo rassicurante, spazio di comunicazione, di contrasto e creazione. Il tempo trascorso con le nonne è produttivo e di scambio reciproco. I nipoti hanno accesso alle tradizioni e ai saperi antichi, le nonne alla contemporaneità e all'innovazione. Sono i nipoti più piccoli, e non i figli, a insegnare ai nonni, per esempio, l'uso dei nuovi dispositivi: prima il telefono fisso, poi il cordless, lo smartphone, il computer, il tablet e adesso Facebook e TikTok. Attraverso i nipoti, le nonne riescono a comprendere la società diversa, sempre più digitale, in cui, senza neanche accorgersene, si sono ritrovate a vivere, forse più a lungo di quanto immaginavano. Ma il loro sguardo non è mai passivo, è indubbiamente incerto in molti casi, ma costantemente curioso e fattivo. È questa relazione d'amore profonda, di conoscenza intima e senza filtri, fra il nipote e la nonna, che è diventata terra propizia per la costruzione di un mondo immaginario sublime da ergere a modello narrativo collettivo. Che la nonna sia viva o morta, che sappia veramente cucinare o meno, è indifferente: la nonna è una specie da salvare ed evocare costantemente, specialmente se cucina.

Da tanti anni ormai, oltre alla letteratura e alla cinematografia, anche la rete è colma di ultraottantenni che impastano felici in nome del mito che su di loro aleggia: dai canali YouTube, ai blog gastronomici[2], alle webserie fino ai social media come Facebook, Instagram e TikTok. La forma mediale che in maggior misura le vede protagoniste sul web è quella audiovisiva. Alla regia dei loro show culinari vi sono i nipoti, che partecipano più o meno attivamente alla messa in scena. Le nonne sono consapevoli di questo, conoscono il loro ruolo nella società, amano lavorare, impazziscono per i loro nipoti, si divertono e abbracciano il successo.

Le loro ricette social, all'interno di quel flusso inarrestabile di foto, selfie e pratiche esilaranti di *food porn* che è la rete, riescono a catalizzare l'attenzione degli utenti online al pari delle colleghe più giovani. Il materiale audiovisivo che andremo ad analizzare è costituto da video tutorial di pochissimi minuti. Si tratta di quei testi che Pezzini (a cura, 2002) definisce forme brevi, ovvero contenuti mediali rapidi e densi, costruiti con cura dal punto di vista comunicativo e capaci di intrecciare, grazie alla loro struttura ritmica e alle scelte stilistiche, diversi livelli di significazione. Nello specifico, il nostro sguardo, si concentrerà sulle pratiche culinarie realizzate dalle nonne su TikTok, il social più discusso del momento, «il posto dove oggi accadono le cose» (Marino 2023: 77), e una di queste, è la cucina *d'antan*.

All'origine TikTok era anti-boomer, come tutti i social network della nostra effimera memoria digitale. Per disseminare il suo "nuovo" linguaggio si è rivolto ai giovanissimi, alla ricerca costante di sistemi di comunicazione propri, diversi e inaccessibili agli "altri", gli adulti. Spazio virtuale inedito, compreso e utilizzato solo dalla Generazione Z. Presto però a video-meme, balletti di gruppo e challenge adolescenziali si sono affiancate pratiche di produzione eterogenee e la fascia di età dei *creator* si è progressivamente estesa. Nel 2020, nel corso della pandemia da COVID-19, la piattaforma cinese diventa il social più popolare al mondo. E oggi continua a far parlare di sé.

TikTok non ha inventato nulla. Ha portato gli elementi e le dinamiche presenti nella *semiosfera* social all'estremo e le ha rese visibili. Primo fra tutti il video. Ha trasformato lo schermo dei nostri smartphone in un portale d'accesso a una cascata verticale infinita di contenuti audiovisivi variegati che intrattengono l'utente, nel frattempo disorientato. Un girotondo senza fine dai confini ambigui, indefiniti, che rispondono tuttavia a logiche formali e retoriche trasversali: brevità

dei video, marginalizzazione della scrittura, ricorso al genere dell'*entertainment* e all'ironia del meme come strategia enunciativa (Marino, Surace 2023).

3. Nostalgie culinarie

La "*Nonnità*", o meglio, il *Nonna sounding* in analogia all'*Italian sounding* di cui parla Niola (2012: 5), è un ancoraggio alla tradizione "autentica" che puntualmente si presentifica con tutta la sua forza mitologica nel corso della degustazione di un piatto, ma anche in tutte le attività di comunicazione di marca che mirano a raccontare l'esperienza gustativa o la biografia e filosofia di uno chef. Affiora così questo filone narrativo nella cultura contemporanea che associa il gusto ai ricordi della cucina della nonna, «alle memorie più o meno immaginarie di un tempo più o meno perduto» (Marrone 2014: 53).
Riprendendo lo studio di Greimas sulla nostalgia, grazie al quale si è avviata in semiotica una riflessione sull'argomento, notiamo come tale passione, oltre a essere definita come il rimpianto per luoghi e tempi passati vissuti, sia anche identificata come il rimpianto «di ciò che non si è conosciuto» (1986: 234). Tutto questo evoca un vissuto immaginario, che proietta il soggetto verso una costruzione mitica del proprio orizzonte nostalgico. Dopo il 1986, molti studiosi[3] hanno indagato le passioni e nello specifico la nostalgia come effetto di senso rappresentato nel testo o suscitato dal testo. Questo sentimento, al pari degli altri, può essere messo in scena nell'enunciato, seguendo un tipo di discorso appassionato, che implica la rappresentazione delle emozioni provate dagli attori, ma può anche essere suscitato nello spettatore dai dispositivi testuali secondo un tipo di discorso appassionante (Fabbri, Sbisà 1985; Pozzato 2023). Un altro aspetto cruciale da tenere in considerazione nello studio dei meccanismi formali che regolano la nostalgia è il suo manifestarsi come passione osservativa, quindi contemplativa e valutativa. La nostalgia presuppone l'esistenza di un soggetto che è un meta-soggetto. Egli si osserva dall'esterno in una posizione temporale che è allo stesso momento dentro e fuori da sé stesso, quindi ambivalente. Un individuo che ricorda, o semplicemente immagina un passato, o che si proietta verso un futuro mai vissuto (Spaziante 2012). Un soggetto che dall'esterno osserva, patisce, sanziona. Ed è esattamente nella fase della sanzione dello schema narrativo che si collocano passioni come la nostalgia, poiché l'azione del soggetto operatore viene sottoposta al fare interpretativo del destinante giudicatore.
In queste reminiscenze individuali e collettive le donne *d'antan* vengono collocate nel passato, in quell'altrove che è la terra natale e la fanciullezza del soggetto che subisce il ricordo. Un classico débrayage temporale e spaziale che conduce la persona al di là del suo io-qui-ora, calandola in un flashback catartico, in cui a dominare sono gli effetti passionali della nostalgia. Questo sentimento del distacco da un tempo che è stato e mai più sarà è una condizione d'animo ambigua, melanconica ed entusiastica al contempo. Da un lato si rimpiange il passato, nutrendo il desiderio e la speranza di riviverlo nel presente, dall'altro si è felici di averlo vissuto e di aver avuto accesso a quei valori della tavola, personificati dalla figura della nonna. La nostalgia, dunque, appare principalmente come una passione legata alla temporalità e alla spazialità. Per Greimas (1986) tale sentimento vive in un equilibrio instabile fra *diaforia* ed *euforia*: il soggetto rimpiange, quindi è triste, ma desidera contemporaneamente congiungersi con qualcosa che lo ha reso felice, come il paese natale. Il nostalgico è un soggetto che, avendo coscienza del suo presente, si

sente disgiunto da un oggetto di valore che appartiene al suo passato, a un tempo altro, andato. La coscienza di tale stato porta la persona verso il deperimento, a cui segue il rimpianto, connesso inevitabilmente a quella disgiunzione dal proprio oggetto di valore. Greimas pone questo sentire infelice sul lato della temporalità poiché la congiunzione con l'oggetto è legata al passato, temporalità di conseguenza iscritta nell'oggetto perduto; mentre la disgiunzione è ancorata al presente, al momento in cui si presentifica ciò che si vorrebbe rivivere. Si può pensare alla nostalgia come la condizione passionale di un soggetto che, nel suo hic et nunc insoddisfacente, rimpiange e capisce che qualcosa/qualcuno "amato" nel passato non è più presente (Panico 2023: 14). Ma quali sono i fatti che in un soggetto innescano tali effetti patemici? Nell'infinità di eventi, gesti, luoghi che possono suscitare nostalgia, la cucina della nonna ha un posto di rilievo. Nella letteratura ne è caso emblematico la madeleine di Proust, in cui la nostalgia, oltre a evocare tempi remoti e perduti, quelli appunto della giovinezza, acquisisce anche un valore creativo e di ricerca. Come accade anche a monsieur Arthens nel già citato *Estasi Culinarie* (Barbery 2000) in cui la nostalgia per un sapore sublime e inafferrabile nel ricordo diventa viaggio a ritroso nella sua intera esistenza, nella sua adolescenza, alla ricerca di quella via d'accesso ai piaceri profondi della gola. Nella storia, invece, ritroviamo i racconti degli emigrati nel Mondo Nuovo[4], che rimpiangono i luoghi della gioventù, fatta di sapori, memorie, relazioni, colori sfocati nel tempo. La nostalgia, come scrive Teti, inizia dal cibo (2020).
Ciò che accade, per esempio, al terribile Anton Ego, il critico del celebre film d'animazione Disney-Pixar, *Ratatouille*[5], che assaggiando la ratatouille del topo Rémy, subisce una catarsi sensoriale ed emotiva, ripensa alla sua adolescenza, ricorda il suo malessere corporeo e, mediante il piacere gustativo del presente, ne gioisce. Torna indietro nel tempo per poi andare avanti, manifestando quel doppio movimento della rimembranza, fra passato e futuro, che sembra regolare il percorso passionale del sentire nostalgico (Marrone 2022).
Le nostalgie, dunque, rattristano perché si scontrano inevitabilmente con l'irreversibilità del tempo e conversano con i simulacri dell'infanzia che hanno, quasi sempre, le sembianze di nonne in cucina e meravigliose merendine[6]. Ma a quel luogo e quel tempo che più non ci appartengono, e che segnano il nostro avvenuto mutamento, corrispondono un altro luogo e un altro tempo, altre esistenze da esplorare, nuove vite da vivere. Il male della nostalgia addolora, ma in fondo guarisce.

4. Narrazioni attorno al mito della nonna ai fornelli

«Si diventa nonni così, per caso o per fortuna. Altri lo hanno deciso, non è stato chiesto il nostro consenso». Silvia Vegetti (2008: 3) introduce così, in modo secco e senza fraintendimenti, la genesi di uno dei ruoli sociali più consolidati nella storia della nostra società. Nonna e nonno, dunque, si diventa. Come si diventa moglie, madre, casalinga, padre, zia, studente, innamorato. In virtù di relazioni istaurate socialmente e di comportamenti e azioni preconfezionate, un soggetto assume su di sé un certo ruolo tematico, ovvero un insieme di virtualità semantiche, di passaggi narrativi che lo rendono portatore esplicito di un percorso tematico dato (Greimas, Courtés 1979), ovvero uno stereotipo narrativo legato alla cultura di riferimento e le cui narrazioni collettive nel corso delle epoche tendono spesso a mutare. La moglie-casalinga degli anni Sessanta, per esempio, ha lasciato spazio alla moglie-lavoratrice degli anni a seguire. Eppure, nell'immaginario collettivo,

vi è una figura, quella della nonna, che sembra essere cristallizzata nel suo ruolo tematico. Della sua copia al maschile, invece, si sa poco, e pochi sembrano essere interessati a magnificare, in ogni occasione propizia, la sua grandezza. Il nonno è un punto fermo nel passato. Per lo più il suo ricordo, dopo la morte, si condensa nella banalità del "era una brava" o "cattiva persona" e nell'immancabile celebrazione asettica di quel che è stato: "grande lavoratore".
Non si può dire lo stesso della nonna. E lo dimostrano gli infiniti racconti che circolano nella cultura collettiva e che ruotano attorno a questo universo primordiale, fatto di ideali e valori. Della nonna, quando se ne parla, emergono ricordi dettagliati: si rammenta della lite con la vicina di casa per la biancheria stesa in malo modo, del primo bacio con il nonno; si ricordano le passeggiate, le visite alle amiche, le scoperte di alcuni scaffali golosi fra le corsie dei supermercati; si rievocano le parole, i gesti, i pranzi di Natale, i compleanni, le torte, la pentola a pressione e il mitico cucchiaio di legno, una specie di oggetto "magico" dalla duplice funzione: ora utensile, atto a mestare prelibati sapori, ora arma da brandire per farsi rispettare dai nipoti malefici. Notiamo come, in termini di aspettualizzazione attoriale, la nonna tenda a individualizzare il proprio percorso narrativo rispetto al nonno, che sembra invece rimanere più fedele al suo ruolo tematico generale. Entrambi realizzano la medesima performance, ma qualificano in maniera diversa il loro fare (Greimas, Courtés 1979).
La memoria delle nonne sembra essere, dunque, qualcosa da ri-vivere, un racconto di un'esistenza coniugato al passato, ma ancorato al presente, sempre attuale. Una specie di istruzioni per l'uso del vivere quotidiano, da tenere sul comodino e consultare sagacemente. La nonna nell'immaginario collettivo evoca inevitabilmente parole come famiglia, merenda, complicità, protezione, gioia, tradizione, ma soprattutto indossa un grembiule e vive in quel luogo senza tempo che è la sua cucina, fulcro della sua casa, un rifugio certo, per tutti. Non c'è racconto sulla nonna che non finisca per richiamare le sue maestrie culinarie e non c'è discorso sul cibo che non attinga all'universo valoriale invocato da tale figura. La nonna, nel suo ruolo di cuoca, come scrive Marrone, «(…) è una strategia discorsiva atta a dire l'indicibile gastronomico, a nominare, raccontare, mettere in scena ciò che, in linea di principio, resta inesprimibile a parole (…)» (Marrone 2022: 141). Quella sensazione gustativa, quel piacere che è fonte di catarsi, di distacco sensoriale e cognitivo. Una presa estesica che trasforma colui che la subisce (*ibidem*).
Della nonna, come dicevamo, la memoria individuale e collettiva conserva e celebra le movenze, i gesti, le espressioni, la cura e la dedizione del suo *fare culinario*, i metodi e i tempi di cottura, ma anche gli utensili, le stoviglie, le ricette e le pietanze. La cultura e il culto della nonna nascono da questa filiera di concatenazioni di azioni, oggetti ed esperienze affettive, la cui podestà, senza origini certe, è solo famigliare. A forgiare le nonne come esseri mitologici ai fornelli sono dunque eventi materiali, corporei, tangibili, sensoriali. Quelli in cui le narrazioni delle proprie radici e tradizioni passano attraverso i saperi della mano. Ciò con cui, infatti, le ricette di cucina si scontrano da sempre è proprio l'incapacità di riuscire a tradurre nel linguaggio scritto la gestualità di operazioni gastronomiche tramandate visivamente e oralmente. Abbondano le storie di cuochi professionisti e dilettanti che raccontano di aver imparato a cucinare guardando e ascoltando la nonna o la madre o la zia zitella nell'atto della preparazione dei piatti. Ma fra il linguaggio del corpo e delle istruzioni, fra le procedure e le azioni, fra la scrittura e il fare delle mani c'è uno stacco incolmabile (Sennett 2008). E per quando si affannino,

le nonne, a spiegare, a tradurre per iscritto o a parole, le dosi, i tempi e le azioni da compiere per riprodurre, e quindi tramandare, una loro ricetta, vi sarà sempre un divario, fra due corpi e due conoscenze: quella di chi parla e di chi ascolta, di chi scrive e di chi legge.
Ogni forma testuale della ricetta suppone un contratto tacito fra i due soggetti del discorso, che contrattano il detto e il non detto, l'esplicito e l'implicito, dando vita a differenti patti comunicativi (Marrone 2014). Nell'attualizzare un *saper-fare*, questo tipo di testo programmatore (Greimas 1983), pone per definizione il problema dello scarto di conoscenze pregresse fra l'enunciatore, teoricamente competente, e l'enunciatario, che si presuppone poco preparato. Un ulteriore aspetto centrale del testo-ricetta è il suo essere intrinsecamente narrativo. Come per i racconti, la prassi culinaria è una messinscena di azioni di soggetti umani e non umani, che trasformano ingredienti, che modificano oggetti all'interno di cornici temporali e di inscatolamenti di programmi narrativi (Greimas 1983). Emerge così la natura performativa del testo culinario, trascrizione di un fare pregresso, esibizione di un fare gastronomico di un soggetto operatore. Il cuciniere, infatti, è innanzitutto un attore del fare gastronomico e la ricetta è un copione da eseguire all'interno di una cornice narrativa che richiama, dai ricettari tradizionali ai media digitali, quella dello spettacolo, dell'intrattenimento, del divertimento.
Fra queste pieghe sgualcite e difficilmente decifrabili si annida la nascita del mito della cucina della nonna[7] e la sua trasformazione nei secoli ad habitus nutritivo, segno di radicamento nella storia e nella cultura, riconosciuto pubblicamente (Capatti 2010). Tutta la cucina, a ben vedere, è della nonna, dalla preistoria a oggi. Vediamo allora quali tratti caratterizzano questo fare ancestrale ed estesico all'origine di qualsivoglia discorso gastronomico passato e contemporaneo.
Monsieur Arthens, critico gastronomico protagonista del romanzo *Estasi Culinarie* di Muriel Barbery, scrive: «La cucina di mia nonna mi aveva abituato a un'atmosfera rumorosa e infervorata dove tra il baccano delle pentole, lo sfrigolio del burro e il clangore dei coltelli si dimenava una virago in trance, che solo grazie alla lunga esperienza manteneva un'aura di serenità, la stessa che hanno i martiri tra le fiamme dell'inferno» (2000: 38). La cucina della nonna, secondo l'immaginario suggerito da Arthens, è caotica. Parole come ordine, rigore, precisione non sono ammesse I piatti sono imperfetti e hanno un unico scopo: "riempire la pancia" a mariti, figli e nipoti. Questo tipo di prassi proprio come le ricette è un testo sfuggente, aperto, correggibile, mai definitivo (Capatti 2020). È una cucina sostanziale che va mangiata.
Come le torte di Nonna Papera nei fumetti di Topolino, le pietanze casalinghe funzionano come oggetti magici che permettono la congiunzione tra gli attori coinvolti nella pratica culinaria e non semplicemente fra il cibo e il soggetto (Leprai 2004). Ecco che emerge la natura relazionale intersoggettiva che regola e fonda la prassi tipica della cucina della nonna, garantita dai rapporti di parentela, dalle ricorrenze da festeggiare e dal numero di bocche da sfamare. In questo orizzonte narrativo, la cucina della nonna si oppone all'alta cucina, alla filosofia ed estetica della perfezione, alla logica dell'ordine, alla combinazione di azioni precise, dosaggi e reazioni che fanno della cucina un laboratorio scientifico più che un luogo in cui rallegrare lo spirito e il corpo. Emerge, in modo evidente la categoria semantica *tradizione* vs *innovazione*.
Un altro aspetto che contribuisce a descrivere la cultura della nonna è il carattere con il quale la persona viene dipinta, quasi sempre positivo e allegro, capace di

irradiare con la propria luce tutto ciò che la circonda, primi fra tutti i nipoti. La nonna è una donna che "sa cogliere il sale della vita", saggia e dispensatrice di consigli felici. Ogni tanto le si concede di essere bacchettona, analfabeta, di forti principi e passibile all'ira, ma grazie al suo linguaggio culinario riesce a viaggiare nel tempo sola nella versione migliore. I piatti della nonna significano qualità e delizia, e continueranno a farlo, anche se brutti e sgrammaticati. Questo ruolo sociale porta con sé i tratti della pazienza, del rispetto degli ingredienti, della genuinità, dei tempi lunghi delle preparazioni e di un agire gentile, lento ma consapevole. È ciò che viene tematizzato, per esempio, nel celebre film *Le ricette della signora Toku*[8] (Kawase 2015), in cui un'anziana donna alquanto malata, riesce a riaccendere la passione per il lavoro, quindi per la cucina, del giovane ristoratore Sentaro, ormai schiacciato dalla vita, attraverso il suo *fare culinario*, fatto di attese, di cura del cibo e delle persone, ma soprattutto di ascolto della natura, delle stagioni, degli ingredienti. Tutto ciò che muove la sua parola, la sua forza di esprimersi, di scrivere. Emerge tale configurazione valoriale in questo frammento del film in cui Sentaro legge alcune righe della lettera Toku gli scrive:

> Quando io preparo la marmellata An, tendo sempre l'orecchio ad ascoltare quello che i fagioli hanno da dirmi. Cerco d'immaginare tutto quello che hanno vissuto. I loro giorni di pioggia e i loro giorni di sole. Portati dal vento, sono arrivati fino a noi. Ascolto il racconto del loro viaggio. Sì, bisogna ascoltarli. Tutto quello che esiste nel mondo possiede il suo linguaggio. È così, ne sono convinta. Il più tenero raggio di sole o il vento meritano che noi si tenda l'orecchio ad ascoltarli. Forse è proprio per questo che ieri sera il vento che soffiava tra gli arbusti di agrifoglio, sembrava dirmi che dovevo scriverle. Io l'ho sentito.

Ascolto della natura, pazienza e rispetto delle materie prime, della tradizione, ma anche tenacia, sacrificio e devozione, sono alcuni degli insegnamenti fondamentali di cui la figura della nonna cuciniera è vessillo. Lo sanno bene gli chef stellati, gli esperti del settore, gli appassionati che vedono la nonna come un punto di partenza per le loro creazioni, ma anche i registi e gli scrittori. E ancora, la nonna in cucina, nel suo essere simbolo di valori, trascende la sua collocazione originaria finendo nelle grinfie del marketing a evocare immaginari romantici e nostalgici in campi disparati, dalla politica al giornalismo. La nonna, insomma, c'è sempre, in qualsiasi epifania culinaria e delirio gastronomico, elevata a "epitome del gusto" e rilevatrice di quel sapore supremo, garanzia di perfezione, sempre e comunque, perché provato da bambini (Marrone 2022: 141). Valido perché capace di suscitare nell'uomo emozioni forti, contrastanti, confuse, sorrisi e lacrime, amarezze e gioie, in una parola: nostalgie.

5. Trasformazioni: nonne, cucine, TikTok

Nel turbine carnevalesco di TikTok, in cui chiunque trova la propria scia in divenire per raccontare ed esibire la propria banalità o diversità con orgoglio e provocazione, uno spazio d'onore è riservato alle nonne in cucina. Simbolo che si colloca ai poli opposti dell'innovazione. Paladina della tradizione e dei tempi lunghi, la nonna diventa artefice di un paradosso e testimone del suo essere altro da sé, mito, modi di essere, portatore di valori che trascendono la sua figura. Dei tratti della mitologia del passato, la nonna tiktoker del nostro tempo, mantiene la relazione affettiva e pedagogica con la figura del nipote, il quale all'interno delle

video-ricette incarna di volta in volta ora il ruolo di destinante manipolatore, ora di aiutante, ora di destinante giudicatore, ora di osservatore, ora di informatore. Ed è esattamente nella modalità in cui si articola tale relazione parentale che sembra risiedere gran parte del successo di un profilo social la cui protagonista è molto in là negli anni. Per tale ragione, dopo aver osservato un numero considerevole di nonne ai fornelli, si è circoscritto il corpus d'analisi a quattro canali TikTok, che godono di una certa popolarità dentro e fuori la piattaforma e che presentano questo tratto distintivo, anche se organizzato seguendo strategie differenti. I video che ci prepariamo ad analizzare dialogano fra loro, seguendo un sistema di analogie e differenze di tipo strutturale, e consentono di ricostruire una tipologia della nonna-cuoca contemporanea e dei suoi possibili volti.

5.1 Nonna Nella Barbie Milk

(Fig. 1.1), tagliatelle con ragù, *Nutella* fatta in casa, Torta *Kinder Cereali*, Tiramisù alle fragole, plumcake all'arancia, pancake con sciroppo d'acero, torta arcobaleno, dolce al cioccolato di San Valentino, *Pink pasta*, tagliolini cacio e pepe e, l'immancabile, pasta fresca all'uovo. Questa lista menziona solo una parte delle numerose portate che arricchiscono giorno dopo giorno il variopinto menù del canale TikTok di nonna Nella[9], una delle *creator* più popolari della rete. Armata di grembiule e tanta pazienza dispensa allegramente ricette di qualsiasi tipo con una voce dolce e rilassata. Lo *spazio utopico* della sua performace culinaria è rappresentato da un tavolo da pranzo, solitamente collocato all'interno di quello che sembra essere un salotto, e saltuariamente posizionato all'esterno, nel giardino o in campagna (Fig. 1.2). Il tavolo, dunque, è il fulcro utopico della prassi culinaria. La cucina come spazio inglobante perde rilevanza. Proprio come accadeva fino all'Ottocento, la cucina è qui un'ambiente domestico che sconfina negli altri spazi della casa, e il tavolo è luogo essenziale per la realizzazione dei piatti (Mangano 2014). A marcare l'idea che lo spazio della preparazione è rappresentato da un tavolo da pranzo e non da un bancone da cucina, vi è la tovaglietta a quadretti, bianca e rossa (Fig.1.3), che rimanda, sul piano del contenuto, alla cucina casalinga delle trattorie tradizionali.

Le video-ricette di nonna Nella hanno un valore pratico, il loro scopo è traferire una competenza, un *saper fare*, allo spettatore, il quale potrebbe voler replicare il piatto. Si delinea in questo modo il classico patto comunicativo che regola il funzionamento del testo programmatore. Dal retro del suo tavolo, la cuoca, esegue la ricetta e ad affiancare le inquadrature che scorrono, vi è la sua voce fuori campo che lentamente spiega, passo dopo passo, le fasi della preparazione. I piatti che vengono realizzati sono semplici e, ovviamente, veloci, ma soprattutto rispecchiano da un lato l'immaginario *mainstream* della cucina tradizionale e dall'altro quello della cucina contemporanea del web, assoggettata a mode e *trend* social. Non mancano, infatti, foto e riprese in primissimo piano sul cibo, atte a sollecitare un tipo di sguardo aptico, «tattile, sinesteticamente capace di far emergere, grazie all'ipertrofia della visione, la materia supposta "pura" del cibo» (Marrone 2016, p. 233), tipico del *food porn*. In questo scenario narrativo, Nella, si afferma come unica protagonista della performace culinaria, soggetto operatore attivo, mentre la ricetta finisce per definirsi come un oggetto di valore da condividere con il pubblico da casa.

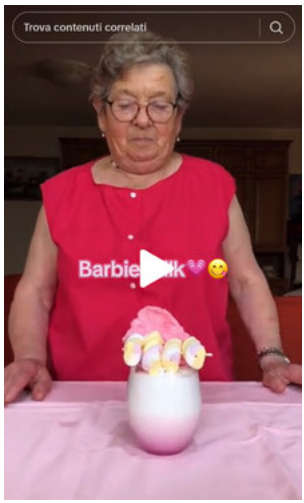


Fig. 1.1. Nonna Nella e il suo *Barbie Milk*

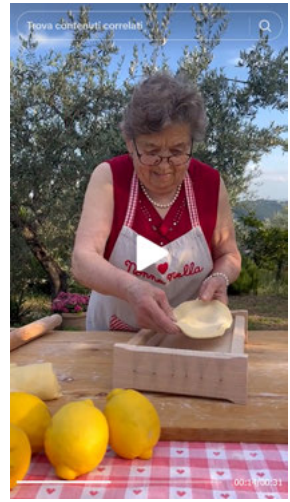


Fig. 1.2 Tipica inquadratura all'aperto

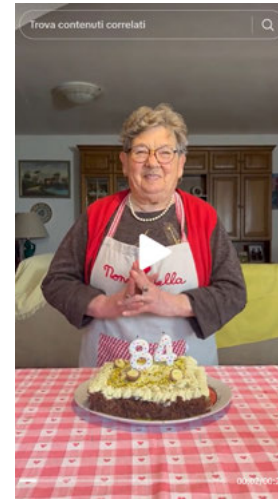


Fig. 1.3 Riprese interne con tovaglietta a quadri sul tavolo.

Isolati sono i casi in cui insieme alla nonna in scena vi sia la nipote Elena nella vesta di aiutante (Figg. 1.4 – 1.5). Normalmente è il dietro le quinte il luogo in cui lei agisce, ma non solo. La nipote non cucina con la nonna, ma rappresenta quel ponte generazionale che consente a Nella di parlare contemporaneamente ai giovani e agli adulti, è un soggetto dotato di un *saper fare* digitale e di una competenza mediale, capace di parlare il linguaggio della modernità. Le marche enunciative che emergono dal profilo restituiscono la figura di un enunciatore giovane, al passo con i tempi, pronto a rilanciare la tradizione, a spolverare e riqualificare il mito della nonna in cucina, sfruttando le logiche di consumo attuali. La scelta di eseguire ricette di piatti che seguono i *trend* del momento lo dimostra, ma anche l'utilizzo di termini linguistici che appartengono al lessico del web (la bio del canale TikTok, per esempio, recita «CEO of A SENTIMENTO🥰👵🏻🌈💘»), e ancora il sostegno alle battaglie culturali della società di oggi (comunità LGBTQIA+).



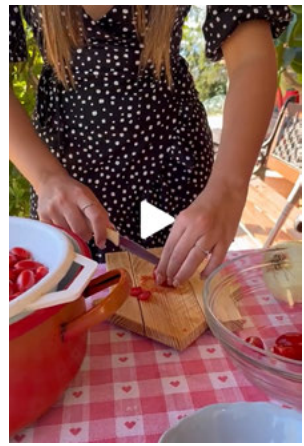


Fig. 1.4 Elena trucca la nonna per andare a cena

Fig. 1.5. Elena prepara la salsa di pomodoro con la nonna

La relazione affettiva fra la nonna e la nipote è alla base del successo del canale, è Elena che riprende la nonna mentre cucina, come ci ricorda la bio del profilo Instagram di nonna Nella («Ciao a tutti🥰sono @massinellielena e riprendo la mia nonna mentre mi prepara il pranzo👧🔍»), ma tale rapporto non viene quasi mai messo in scena, resta al di fuori del racconto mediale. Insieme non rievocano il passato e l'infanzia felice perduta, ma guardano al presente e al futuro. L'unica protagonista dello spettacolo è la nonna, con la sua cucina che è un collegamento fra la tradizione culinaria italiana e tutto ciò che non lo è. Con i suoi piatti, Nella fuoriesce dai confini circoscritti del suo ruolo tematico, ridefinendo la figura della nonna.
Nonna Nella, in altre parole, è un *brand* con una sua identità definita e dei valori da comunicare ai propri follower. Spettatori, questi, innamorati della loro star, che lusingano con qualsiasi genere di complimento («Fantastica 💘», «Sei la migliore», «Bravissima», «signora lei è bellissima ed ha un cuore d'oro❤️», «mi ispiri tanto»). Fra i tanti commenti, raramente e solo nel caso di video che hanno come oggetto ricette tradizionali, emerge una vena passionale disforica di tipo nostalgico, che lascia entrare timidamente nella narrazione la reminiscenza dell'infanzia e delle donne di un tempo («brava anche la mia nonna la faceva così e tutti i ristoranti volevano le sua pasta fatta in casa buonissima», «vedendo le mani piene d'amore vedi la storia della nostra terra🥰tvb nonna Lella❤️», «le nonne l'orgoglio Italiano💚🤍❤️»). L'enunciatario ideale presupposto dal testo è, in definitiva, un soggetto giovane, dotato di un *voler sapere*, sempre suscettibile alle passioni euforiche, meno a quelle disforiche o ambigue come la nostalgia. Si potrebbe definire come un soggetto giovane *non-nostalgico*. E nonna Nella sembra essere una *non-nonna*, più semplicemente un'*influencer*. Le sue video-ricette, infatti, seguono le regole e l'ordine di montaggio dei classici tutorial dei *food creator*: nella parte iniziale del video si presenta il piatto e lo si mostra finito («Oggi prepariamo una torta al limone velocissima»), successivamente si spiegano le diverse fasi della preparazione («Taglio e spremo due limoni«; «aggiungo il succo di limone alla farina, tre uova intere, una bustina di lievito»; «verso il tutto sulla teglia imburrata») infine si assemblano gli ingredienti «una volta cotta spacco tutto a metà e la farcisco con la crema pasticcera a sentimento») (Figg. 1.6 -1.8).



Fig. 1.6. Copertina del video.

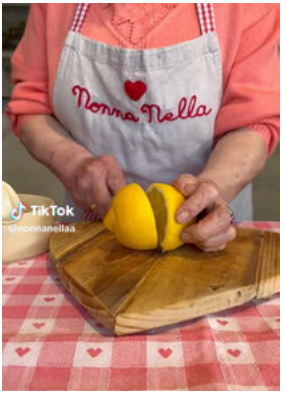


Fig. 1.7. Prima fase del procedimento.

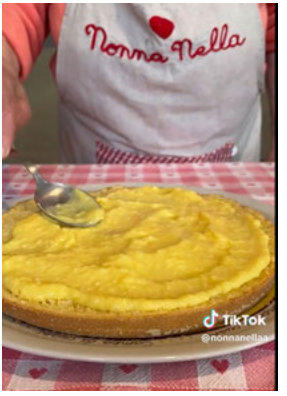


Fig. 1.8. Composizione della torta..

5.2 Nonna Natalina

Difficile non farsi coinvolgere emotivamente dai video che riprendono nonna Natalina[10] mentre cucina e racconta con gesti delicati e movimenti lenti il suo modo di stare al mondo. Ci troviamo di fronte a un discorso di tipo appassionato, l'intero dispositivo testuale, nella sua composizione sincretica, che vede intrecciarsi al linguaggio visivo quello musicale, è atto a generare come effetto emozioni precise nello spettatore: tenerezza e nostalgia. Vediamo attraverso quali strategie discorsive tutto questo prende forma.

Le scene riproducono un ambiente tradizionale. Natalina è ripresa all'interno della sua cucina che, nella maggior parte dei casi, è costituita da un tavolo. Il suo piccolo corpo, piegato ormai su sé stesso, si muove dietro e sopra il piano, guidato dalla sicura direzione intrapresa dalle sue mani. Mani che impastano, spianano, tirano la sfoglia più che possono e mettono spesso all'opera azioni tipiche del *bricoleur*, come sezionare i ravioli con un piatto e non con un attrezzo da cucina (Figg. 2.1-2.3). Estremità di un corpo che fatica, ma che sembra essere felice di riuscire ancora ad agire. Lo *spazio utopico* della performance culinaria, anche in questo caso, non è rappresentato dai fornelli, ma dal tavolo della sua cucina. Un elemento che, insieme all'allestimento della stanza, proietta lo spettatore in un mondo altro, quello del passato e delle tradizioni. All'interno della scena riconosciamo, infatti, mobili antichi, attrezzi di un tempo, forno a legna, utensili di rame e ritratti fotografici in bianco e nero. Tutti questi dettagli innescano un débrayage temporale e spaziale e generano un effetto nostalgico tipico del *vintage mood* (Panosetti 2015)

Le inquadrature dei video sono classiche e un po' rudimentali, alternato riprese frontali a primi piani su ingredienti, passaggi e pietanze finite. La struttura ritmica prodotta dal montaggio segue un andamento agogico rilassato. Si notano, infatti, pochi tagli e i movimenti non sono accelerati. A enfatizzare questo effetto di lento scorrere del tempo vi è lo sfondo sonoro che accompagna tutti i video: un motivo quasi sempre dolce e melanconico, che finisce per diventare una marca identitaria del prodotto audiovisivo.

Natalina è l'unica protagonista del canale, soggetto operatore dotato di un *voler* e di un *saper fare*. Cucina sempre da sola, non rivolge quasi mai lo sguardo alla camera e raramente parla. Sembra essere lì a vivere la sua quotidianità, all'interno della sua bolla casalinga in cui non c'è spazio per l'interazione con il pubblico. La signora appare distaccata da quell'occhio esterno che la riprende, ovvero il nipote Luca, colui che è completamente assente dal racconto culinari e le cui tracce enunciative, che lo collocano alla regia dello spettacolo, sono rintracciabili nella bio del profilo Instagram («Luca Mercati e Nonna Natalina star di TikTok 2 M di follower❤️») e del sito web dedicato («Classe 1935, Natalina Moroni è diventata famosa sui social grazie al nipote Luca, che ha mostrato la sua quotidianità e le sue abilità di cuoca su TikTok»). Il nipote, infatti, è un soggetto dotato esclusivamente di una competenza mediale. Non interagisce con la nonna e i due non danno vita a nessun patto comunicativo di tipo pedagogico. La relazione affettiva fra nonna e nipote resta al di fuori della messinscena e i loro ruoli separati: Luca è il regista, Natalina la cuoca. L'assenza di tutte queste marche enunciative esplicite all'interno dell'enunciato contribuisce alla creazione di un testo che mette in scena una strategia di tipo *oggettivante*, il cui lo scopo è innescare un effetto di realtà e far sembrare vero il contenuto del video, costruendo un discorso di tipo referenziale.



Fig. 2 Natalina impasta la pasta fresca sul tavolo

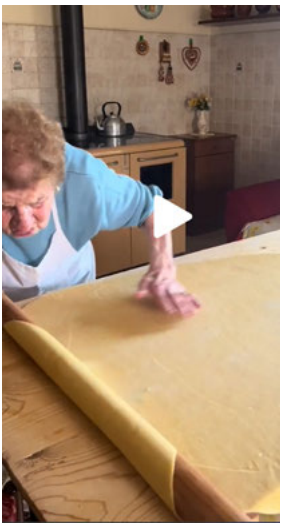


Fig. 2.2 Natalina tira la sfoglia



Fig. 2.3. Dopo aver disposto il ripieno, dà forma ai ravioli con un piatto.

I video di nonna Natalina, per la loro conformazione interna, non possono essere riconosciuti come tutorial culinari, manca la ricetta e tutto il discorso istruttorio che regge tale genere testuale. Né nel video, né nella *caption* troviamo indicazioni su ingredienti, passaggi e procedure. L'obiettivo di questo prodotto audiovisivo non è pedagogico. Le competenze culinarie dell'enunciatario nonché il coinvolgimento cognitivo risultano totalmente irrilevanti. L'utente ideale di questi video sembra essere un soggetto nostalgico, colui che ha avuto la fortuna di avere una nonna come Natalina al suo fianco, capace di raffigurare tutto ciò che di buono è racchiuso in parole come "radici" e "famiglia". Temi che richiamano il valore profondo della *tradizione*, in opposizione a tutto ciò che è segno di *innovazione*, come le tecnologie. Lo dimostrano i numerosi commenti che scorrono sotto i video: «quanto mi manca la mia nonnina…facevo tutto con lei...bastava poco per essere felice…basta che ero con lei», «viva le nonne del mondo intero», «queste sono le nonne di una volta», «nessuno dei miei parenti è capace di fare la pasta sfoglia sottile come la faceva mia nonna, un'arte mancata, che nostalgia ☹».
Nonna Natalina è la nonna che fa la nonna. Sembra incarnare tutti i tratti di quel mito ancestrale fissato nell'immaginario collettivo: dal tipo luogo in cui si esibisce, ai piatti che realizza, ai gesti che compie, alla configurazione plastica del suo corpo (basso, curvo). Il risultato di tale configurazione è un prodotto audiovisivo chiuso ed estremamente stereotipato, il quale finisce per essere percepito quasi fosse un memoriale, una raccolta di ricordi, un documentario capace di innescare quella nostalgia tipica del *vintage*, in cui la lontananza da un tempo passato felice viene rievocata attraverso oggetti culturali o di consumo (Panosetti 2015). Nonna Natalina sembra essere non solo il soggetto dell'enunciato che la vede coinvolta nella performance culinaria, ma anche l'oggetto di valore di un programma narrativo di base che la definisce come un modo di essere, un'identità, una forma di vita con cui si desidera congiungersi per provare un piacere nostalgico.

5.3 Nonna Silvana

Conosciuta come *lanonnasilvi*[1] dagli adepti di tutto il mondo, un milione e quattrocentomila su TikTok, Silvana Bini sforna tutti i giorni, al ritmo di una macchina da guerra, cospicue ricette di dolci, paste, carni e secondi sbrigativi da non poter non replicare a casa. Lo fa dal laboratorio del forno di famiglia in Toscana e sotto la direzione creativa dei nipoti, che l'hanno lanciata in questo progetto. La Silvi, prima di essere una nonna cuciniera è una nonna lavoratrice. Al ruolo tematico tradizionale di nonna ai fornelli, si aggiungono altri due ruoli: quello di cuoca professionista e quello di donna lavoratrice. Le sue ricette attingono, infatti, alla tradizione, alla sua esperienza come pasticcera e panettiera, ma soprattutto alla cucina domestica, risoluta.
Lei non cerca di rievocare i sapori autentici del passato, a contemplare la natura e l'eccellenza delle materie prime. Non può perdersi in chiacchere, è sempre di fretta, sembra non avere tempo e sa che, dall'altra parte della telecamera, ci sono migliaia di donne lavoratrici, come lo è stata lei, che non possono o non vogliono impiegare più di quanto sia necessario per realizzare un piatto buono e genuino, anche se l'aspetto lascia molto spesso desiderare (Figg. 3.1-3.2). Le pietanze di nonna Silvi non rispettano i canoni del *food porn* e tanto meno della cucina provinciale (una delle sue frasi ricorrenti è «bisogna sbrigarsi!»). Emerge quindi un'estetica del grezzo, tipica della cucina casalinga, accomodante, quotidiana, dove è possibile riconoscere gli ingredienti e in cui, come sottolinea Giannitrapani «il carattere materico del grezzo rimanda sul piano del contenuto alla valorizzazione dell'imperfezione, che a sua volta si lega all'artigianalità contrapposta al liscio perfetto tipico dei prodotti industriali» (2023: 3).
Il montaggio delle inquadrature segue un andamento incalzante a livello agogico. I movimenti di Silvana sono rapidi, così anche le riprese e gli stacchi di camera.

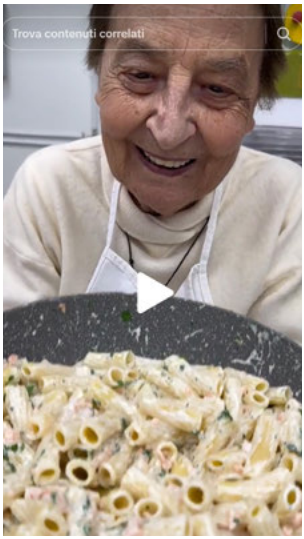


Fig.3.1. La nonna Silvi sorride davanti la sua pasta con panna e salmone.



Fig. 3.2. Prepara una frittata veloce ed economica.

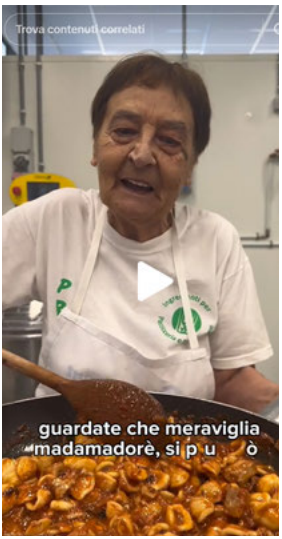


Fig. 3.3. Silvana canta e si loda le sue orecchiette con ragù di tonno.

Il tutto confeziona un prodotto audiovisivo dall'effetto dinamico, coerente con il personaggio che pone in primo piano.
Nel corso delle video-ricette è lei a dominare la scena, a livello attanziale è un soggetto sempre attivo, anche quando ad accompagnarla, in veste di aiutante, troviamo uno dei nipoti. Lei spiega la ricetta, passo dopo passo, rimprovera il nipote quando sbaglia, poi canta, balla, recita filastrocche, si autocompiace continuamente per la bontà del piatto che sta cucinando («Guardate! Una meraviglia», «Che bellezza!», «Guardate che semplicità!») e infine invita il suo pubblico a provare a rifare la ricetta a casa (Fig. 3.3).
Ancora una volta ci troviamo di fronte a un testo di tipo istruttorio, in cui la ricetta, oltre a essere descritta oralmente dalla nonna è anche trascritta nel lancio del video, e in cui lo spettatore ideale appare mosso da un *voler sapere.*
Silvana oltre a emerge come un soggetto competente a livello culinario, pone in primo piano anche una sua conoscenza mediale. Il suo grembiule bianco con la chiocciola e il nome colore arancio (Fig. 3.2), per esempio, ricordano il logo e il grembiule di *Masterchef* (Fig. 3.4).
Osservando la relazione fra la nonna e i nipoti, notiamo come spesso questa venga messa in scena attraverso una prassi culinaria che vede uno dei due nipoti in veste di aiutante o esecutore sempre poco esperto, insicuro e attento alle direttive della nonna. È Silvana che spiega la ricetta, mentre il nipote si limita a fare dei commenti e a chiedere conferma delle azioni che sta per intraprendere («ci vorrebbe un po' di vino, vero, nonna?» oppure «si mette l'acqua a bollire, perché prima si devono bollire, vero, nonna?»). E la nonna, se da un lato annuisce e conferma, dall'altro si altera leggermente e rimprovera il nipote per l'esecuzione magari maldestra («guardate che macello che ha fatto mio nipote!»). Nonna Silvi si configura come l'unico soggetto competente di questo racconto duale, in cui si riproduce l'assetto tradizionale di quella pratica culinaria che vede la nonna cucinare insieme al nipote allo scopo di trasmettere un *saper fare* (Fig. 3.5- 3.6). Il nipote, inve-



Fig. 3.4 Grembiule di *Masterchef*

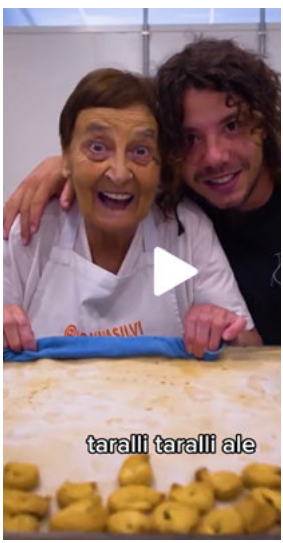


Fig. 3.5 Nonna Silvi e il nipote Simone



Fig. 3.6 Il nipote esegue la ricetta insieme alla nonna

ce, pur mantenendo una competenza mediale, normalmente confinata allo spazio nascosto della regia, saltuariamente travalica questi confini e si introduce nel racconto culinario, ridefinendo il proprio ruolo: da regista ad aiuto cuoco o apprendista. In questi casi, lo spettatore si identifica con la figura del giovane nipote, il quale diventa, simulacro dell'enunciatario iscritto all'interno dell'enunciato.
È così che all'interno del testo si manifesta la loro relazione affettiva, fortemente gerarchizzata, cooperativa ma anche leggermente conflittuale. Grazie a questa organizzazione discorsiva e narrativa il testo riproduce il classico effetto nostalgia, legato ai ricordi dell'infanzia e ai momenti in cui insieme alla nonna o alla mamma si imparava a cucinare (fra i commenti si legge, per esempio, «Che dolce che è la signora! Conosco questa ricetta! E la prima torta che mi aveva insegnato mia mamma! Infatti, è buonissima!»).
Il fare culinario di nonna Silvi è certamente un po' anarchico, fuori da qualsiasi dettame rigoroso, lontano da mode passeggere come anche da tipologie di cucine esotiche ormai sedimentate nella cucina nazionale (per lei, per esempio, il classico hamburger con carne, lattuga, cheddar e pomodoro è ancora «una ricetta sfiziosa»). Non è un *fare* ancorato al passato. È del presente, del progresso, seleziona solo ciò che conviene, che è utile, che risponde a determinate esigenze, in questo caso: soddisfare un bisogno, quello di nutrirsi con gusto e in tempi brevi. Silvana, infatti, nelle sue preparazioni fa uso di attrezzi e strumenti moderni e professionali (robot, impastatrice, planetaria).
Tutto questo ci restituisce, come effetto di senso, l'immagine di una nonna non comune, che la narrazione mitica globale ha tralasciato. La prassi culinaria di nonna Silvi segue la logica della convenienza, non quella del consumo, dello status sociale e dell'estetica (Marrone 2007). È una cucina, i cui valori sembrano essere *libertà* e *indipendenza*.

5.4 Nonna Marianna

Ci troviamo a Londra. Giuseppe Federici, conosciuto su TikTok come *sepps_eats*[11] inizia a pubblicare una serie di video in cui lui e sua nonna, il cui nome è praticamente assente dal canale (se non in poche eccezioni da ricercare con cura), cucinano insieme i piatti tipici della cucina italiana e in particolare siciliana (Fig. 4.1). La storia di Marianna e della sua famiglia ricalca quella di milioni di emigrati nel corso del secolo scorso. Arrivati nelle terre anglosassoni attraverso la ristorazione avviano il loro processo di integrazione e di sostentamento economico, importando la tradizione culinaria del paese natale e, al contempo, costruendone una nuova[12]. Esempio di tale azione di riscrittura delle usanze del passato, e quindi fenomeno tipico di invenzione della tradizione (Hobsbawm, Ranger 1983), sono le arancine siciliane di nonna Marianna, guarnite sopra con un'abbondante dose di salsa di pomodoro (Fig. 4.2). Ricetta non molto apprezzata, come si può ipotizzare, dai follower siciliani («ma cos'è quella salsa!!!😱😱😱😱AIUTOOOOOOO!!! I BRIVIDI!🤮🤮🤮»).
Le video-ricette mettono in scena un'idea precisa di nonna ai fornelli: romanticamente legata alle radici, allo stereotipo del Made in Italy, alla qualità degli ingredienti italiani, alla famiglia e ai nipoti adorati, con i quali ama trascorrere del tempo, impastare e ridere. La prassi culinaria si svolge in cucina, davanti ai fornelli, *spazio utopico* della loro performace. Il tavolo è qui il luogo della consumazione del pasto, uno *spazio eteretopico*, della sanzione, dove si commenta quanto pre-

parato e si chiacchera in allegria. Enfatizza fortemente l'effetto *Italian soundig* il sottofondo musicale che accompagna le sequenze, una compilation variegata di melodie italiane o del Sud Italia, in cui il mandolino fa da padrone.
Nonna Marianna e Giuseppe cucinano insieme e nel corso di tutta la preparazione parlano: lei spiega i passaggi, racconta gli aneddoti, lui fa domande, osserva, segue le istruzioni, agisce e partecipa attivamente. Entrambi si divertono. Amano cucinare insieme e soprattutto magiare le delizie che preparano. Giuseppe è un appassionato cuciniere, nel suo canale notiamo diversi video in cui lui si diletta in svariate video-ricette nutrienti e vegetariane (Fig. 4.3). Quando cucina con la nonna, tuttavia, questa competenza pregressa viene narcotizzata. Lui veste i panni di un aiutante improvvisato che vuole conosce e imparare la cucina siciliana, ovvero quelle radici culinarie, che dalla nonna si traghettano, proprio attraverso l'atto gastronomico realizzato insieme, al nipote. Questo patto comunicativo di tipo pedagogico fra i due non viene mai messo in discussione. Giuseppe interviene poche volte, non entra mai nel merito, si limita a chiedere il nome del piatto che stanno realizzando o il tipo di pasta che stanno utilizzando.

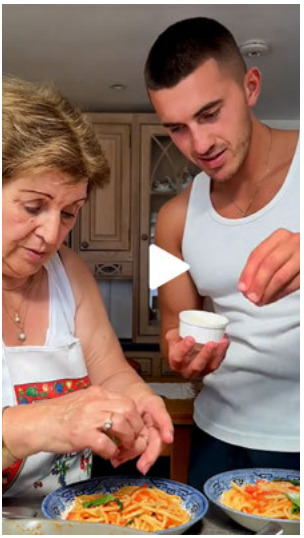


Fig. 4.1. Nonna e nipote cucinano insieme la pasta con il sugo di pomodoro

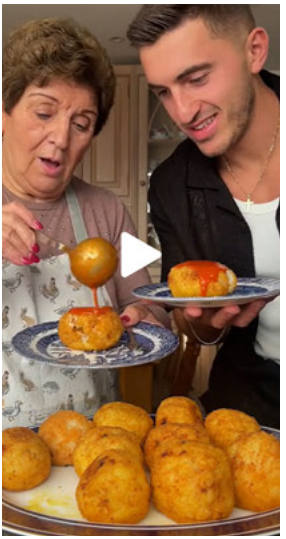


Fig. 4.2. Arancine siciliane con salsa di pomodoro



Fig. 4.3. Giuseppe prepara un impasto per degli gnocchi agli spinaci

Marianna, dal canto suo, risponde al nipote, fornisce brevi e sintetiche istruzioni, cucina e si diverte. La loro relazione affettiva è fulcro del prodotto audiovisivo. Una relazione che non appare mai conflittuale, ma fortemente complice e collaborativo. Il nipote è sempre entusiasta e felice di stare con la nonna, cucinare insieme, ascoltare e imparare.
I due condividono la passione per il cibo, il piacere di stare insieme, ma anche la nostalgia del passato, della terra natale e della cucina delle origini. I due, non a caso, trascorrono le vacanze estive in Sicilia (Fig. 4.4).
Saltuariamente insieme al nipote ci sono anche i suoi amici, ma il format è il medesimo (Fig. 4.5). Tutti interagiscono felicemente, preparano e, infine, assaggia-

no. La cucina di nonna Marianna, come spazio fisico e come ideologia, è luogo di condivisione, convivialità, gioco, ironia, relazione affettiva, ma anche trasmissione di saperi gastronomici, tradizioni e valori in modo indiretto. Il valore istruttorio non è molto importante, i passaggi delle ricette spesso non sono esplicitati, lo scopo non è insegnare, ma condividere il momento. Sia il nipote che gli amici-ospiti incarnano il ruolo di destinante giudicatore e si configurano come un attante osservatore, simulacro dell'enunciatario ideale, in questo caso rappresentato da ragazzi che amano la tipica cucina siciliana e la buona compagnia.



Fig. 4.4 Nonna e nipote sono in Sicilia e mangiano fichidindia



Fig. 4.5 Marianna cucina con gli amici del nipote

In definitiva ciò che si dà a vedere sembra essere la messa in scena di quella tipica pratica dell'infanzia, che ritrae nipote e nonna insieme in cucina atti a trasmettersi saperi e valori. Quella prassi appassionata, ormai cristallizzata, che andrà a costituire, nel futuro, il ricordo nostalgico del mito della nonna come oggetto di valore con il quale volersi ricongiungere. Le ricette social di nonna Marianna sono quello spazio e quel tempo che Giuseppe e simili rimpiangeranno un giorno. Fra i commenti, leggiamo, non a caso: «Mi sono commossa perché io la nonna non ce l'ho più, goditela perché ti mancherà tantissimo».
Oltre a questo tipo di nostalgia che sembra essere un'anticipazione di quel che accadrà nel futuro, è evidente l'evocazione di quel tipo di nostalgia del paese natale lontano, tipica degli emigrati italiani all'estero. Una nostalgia che viene placata attraverso la cucina della tradizione, che diventa un elemento capace di compensare le distanze e lenire il dolore. La signora Marianna, infatti, prepara i piatti tipici della cucina italiana e in particolare siciliana: spaghetti con il sugo di pomodoro, pasta alla Norma, arancine fritte, Tiramisù, pasta con i broccoli, spaghetti aglio e olio, parmigiana di melanzane, ragù e ovviamente lasagne (Figg. 4.6 - 4.7).

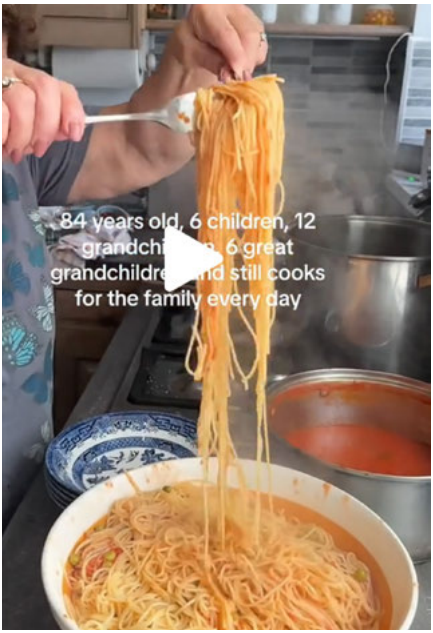


Fig. 4.6 Spaghetti con sugo di pomodoro



Fig. 4.7 Marianna e Giuseppe mangiano il Tiramisù

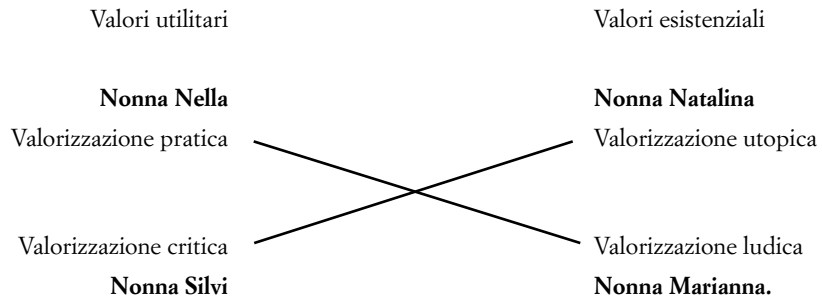
5.5 *"Le cucine delle nonne" tiktoker*

Proviamo a fare ordine fra le quattro nonne prese in esame introducendo come strumento d'analisi la celebre assiologia dei valori di consumo di Jean-Marie Floch (1990; su cui cfr. Marrone 2007) andando a individuare le coerenze interne a ciascun tipo, ma soprattutto portando alla luce le relazioni che fra loro intrattengono.

Innanzitutto, si evidenzia un'opposizione abbastanza acuta fra la cucina di nonna Nella e la cucina di nonna Natalina. Nel primo caso, ci si trova dinanzi a una valorizzazione fondamentalmente *pratica* della prassi culinaria: le video-ricette sono investite di valori utilitari e come per qualsiasi tutorial hanno l'obiettivo di trasferire delle competenze agli spettatori; Nella, infatti, adempie a tale compito come un eccellente *food creator*. Nel secondo caso, invece, si riscontra una valorizzazione di tipo *utopico*: le ricette qui sono un memoriale e si identificano con il soggetto Natalina, la cui identità diventa centrale; si mettono in gioco valori esistenziali e l'oggetto del racconto è situato all'interno di una narrazione *vintage*, il cui unico scopo è suscitare nostalgia.

Queste due posizioni opposte possono essere articolate grazie all'individuazione di altri due termini che negano da un lato i valori utilitari, dando vita a una valorizzazione di tipo *critico*, e dall'altro i valori esistenziali, ponendo in essere valorizzazioni del prodotto di tipo *ludico*. La cucina di nonna Silvi, per esempio, è sostanzialmente critica. Emerge una configurazione discorsiva mossa dalle logiche di convenienza, i cui i valori messi in gioco sono risparmio, velocità ed economicità. Opposta è la posizione di nonna Marianna e Giuseppe. Le loro video-ricette

valorizzano l'esperienza culinaria come interazione ludica, seguendo la logica dello svago, del divertimento. Il valore pratico e funzionale del testo istruttorio scompare a favore di una messinscena giocosa della cucina italiana estera fortemente stereotipata e di una prassi gastronomica il cui valore centrale è la convivialità.
Ecco come si articolano i tipi di cucina delle nonne tiktoker nel quadrato semiotico:



I profili e le video-ricette social analizzati restituiscono uno spaccato diversificato delle nonne cuciniere, in cui i tratti invarianti che delineano il contorno del mito ancestrale della nonna d'infanzia sembrano in taluni casi amplificati e resi quasi fittizi, mentre in altri sfumati o addirittura inesistenti. Di contro, emergono nuovi elementi e funzioni, moderni stereotipi, inedite costruzioni discorsive e narrative. Inoltre, si nota come anche gli elementi invarianti, come la relazione fra nonna e nipote o l'evocazione esplicita e implicita di sentimenti nostalgici sembrano acquisire significati rinnovati. Riprendiamo di seguito gli aspetti che maggiormente caratterizzano la "cucina della nonna" su TikTok.
Una prima considerazione si lega al valore istruttorio della ricetta. Emergono due grandi gruppi: da un lato troviamo le video-ricette il cui scopo è trasmettere un *saper fare* a uno spettatore mosso da un *voler sapere* e in cui il valore istruttorio risulta centrale (Nonna Nella e Nonna Silvana); mentre dall'altro lato si hanno le video-ricette in cui l'obiettivo è comunicare dei valori (per Nonna Natalina la tradizione; per Nonna Marianna l'italianità, la famiglia e la convivialità), dove l'utente sembra solo *voler guardare* e interagire tramite commenti, e in cui il patto didattico fra enunciatore e enunciatario viene meno.
Per quanto riguarda il ruolo tematico della nonna-cuoca, possiamo affermare che spesso tale figura fuoriesce dai confini mitologici fissati nell'immaginario collettivo. In alcuni casi, per esempio, la donna nega il suo ruolo tradizionale diventando ambasciatrici della contemporaneità e dell'innovazione (Nonna Nella), in altri casi, invece, affianca al suo ruolo altri ruoli tematici, ora lavoratrice, ora cuoca professionista, ora *influencer* (Nonna Nella e Nonna Silvana), in altri ancora, conferma e marca fortemente il suo stato di nonna in cucina, simbolo di tradizione, famiglia e bontà, al punto da generare un eccessivo effetto di realtà (Nonna Natalina) o un effetto stereotipato (Nonna Marianna).
Se guardiamo poi all'articolazione della nostalgia all'interno delle video-ricette analizzate, notiamo come questa passione continua a mantenere il legame con il mito della nonna in cucina, ma il modo in cui si manifesta non sembra rimandare solo ai ricordi dell'infanzia perduta. La nostalgia è rimpianto della nonna e della cucina

tradizionale (Nonna Nella), ma anche pretesto, effetto costruito a regola d'arte, stile, forma di vita (Nonna Natalina) o rievocazione dell'infanzia, della relazione con i nipoti e del patto pedagogico (Nonna Silvana e Nonna Mariana), e infine è mancanza del paese natale e anticipazione del dolore di un'assenza futura (Nonna Marianna). La nostalgia delle nonne di TikTok riguarda il tempo, lo spazio, le persone, gli oggetti e le relazioni affettive.
Occorre inoltre soffermare lo sguardo sul tipo di relazione che regge il rapporto fra nonna e nipote nonché sui diversi gradi di messa in scena del legame affettivo e pedagogico. Vi sono casi in cui la relazione affettiva e di parentela viene esclusa dal testo prodotto (Nonna Natalina) e altri in cui viene interpellata raramente come a marcarne l'esistenza, ma senza apportare alcuna trasformazione significativa al format narrativo definito (Nonna Nella). Di contro, vi sono video-ricette in cui la relazione sentimentale ed educativa fra la nonna, iper-competente in cucina, e il nipote, scarsamente preparato, si manifesta, seguendo una struttura gerarchica precisa: la nonna insegna e il nipote impara. In questa dinamica relazionale si assiste allo scontro fra due tipi di competenze: da una parte vi è il *saper fare culinario* indiscusso e catalizzante della nonna, mentre dall'altra parte si ha il *saper fare mediale* del nipote, spesso silente ma ugualmente fondamentale. Il divario generazionale messo in scena fra le anziane nonne e i giovani nipoti restituisce l'immagine di uno spaccato sociale in cui il fenomeno della vecchiaia emerge come una fase dell'esistenza umana in cui la donna, nel suo ruolo sociale di nonna, può ancora offrire un contributo attivo alla società, perseguendo passioni, progetti personali e ambizioni lavorativi.
Tutti questi elementi consentono di tratteggiare i contorni di una tipologia di "cucina della nonna" su TikTok, in cui è possibile individuare almeno quattro tipi di prassi gastronomica: una cucina contemporanea e tradizionale (Nonna Nella), una cucina rigidamente legata alla tradizione e al passato (Nonna Natalina), una cucina quotidiana, casalinga, d'arrangio (Nonna Silvana), e una cucina ibrida, italo-estera, che unisce la tradizione culinaria italiana alle varianti su ingredienti e modalità introdotte dall'emigrato, ormai lontano dal paese natale (Nonna Marianna).
Possiamo affermare, in conclusione, che la "cucina della nonna" su TikTok non è mai "cucina della nonna" allo stesso modo. Come i miti preserva la sua natura trasformativa, processuale, sempre in divenire, e in quanto forma testuale e strategia discorsiva viene sottoposta a valorizzazioni sempre differenti. Nei secoli - come abbiamo visto - sia il ruolo sociale nel soggetto-nonna che la relazione presupposta con il soggetto-nipote nonché gli stati patemici di tipo nostalgico chiamati in causa mutano, si evolvono, riflettendo e determinando al contempo l'immaginario della società del tempo in cui sono chiamati a produrre significazione.
Di seguito riassumiamo (Tab. 1) le differenze fra tutte le video-ricette analizzate.

Tabella 1
Tabella comparativa delle video-ricette

	Nonna Nella	Nonna Natalina	Nonna Silvana	Nonna Marianna
Tipologia di cucina	Cucina contemporanea e tradizionale	Cucina della tradizione	Cucina quotidiana e casalinga	Cucina ibrida (italo-estera)
Ruolo della nonna	Influencer	Nonna della tradizione	Lavoratrice	Emigrata

Tabella 1
Tabella comparativa delle video-ricette

	Nonna Nella	Nonna Natalina	Nonna Silvana	Nonna Marianna
Relazione con nipote	Relazione affettiva non pedagogica	Relazione esclusa dal testo	Relazione pedagogica, gerarchica, cooperativa e conflittuale	Relazione pedagogica, gerarchica, cooperativa e armoniosa
Valori culinari	Tradizione modernità	Tradizione	Arte d'arrangiarsi	Convivialità e italianità
Effetto nostalgia	Nostalgia della nonna	Vintage mood	Nostalgia dell'infanzia	Nostalgia del paese natale e nostalgia del futuro
Spettatore	Vuole sapere	Vuole guardare	Vuole sapere	Vuole guardare
Valore istruttorio	Presente	Assente	Presente	Assente

Note
[1] La festa dei nonni è stata introdotta dalla legge 159 del 31 luglio 2005 e si celebra il 2 ottobre.
[2] Sui blog gastronomici e il richiamo al contesto *vintage* cfr. Mangiapane 2014.
[3] Sulla nostalgia cfr., tra gli altri, Pezzini (1998), Spaziante (2012), Polidoro (2017), Panosetti e Pozzato (2013), Panosetti (2015), Marrone (2016, 2019), Stano (2021), Panico (2023).
[4] Sull'emigrazione italiana negli Stati Uniti e gli studi sull'alimentazione diasporica e costruzione dell'italianità all'estero cfr., tra gli altri, Puca (2021), Montanari (2010), Gabaccia (1998, 2000), Cinotto (2001).
[5] Per un'analisi dell'epifania gustativa e catartica di Anton Ego cfr. Marrone (2022: 148-164).
[6] Sul rapporto fra merendine, nonne e nostalgia cfr. Marrone (2016: 237-256).
[7] Sul tema della cucina della nonna e sulla storia della cucina italiana cfr., tra gli altri, Campanini (2019, 2021), Montanari (2010, 2016, 2019, 2020), Parasecoli (2011, 2014).
[8] Scritto e diretto da Naomi Kawase, basato sull'omonimo romanzo di Durian Sukegawa.
[9] https://www.tiktok.com/@nonnanellaa?lang=it-IT, consultato il 27/09/2023.
[10] https://www.tiktok.com/@nonnanatalina1935?lang=it-IT, consultato il 27/09/2023.
[11] https://www.tiktok.com/@lanonnasilvi?lang=it-IT, consultato il 27/09/2023..
[12] https://www.tiktok.com/@sepps_eats/video/7251160551030672667, consultato il 27/09/2023..
[13] Sulla cucina italiana all'estero e sul concetto di tipicità cfr. Puca 2021

Bibliografia

Barbery, Muriel
2000 *Une gourmandise*, Paris, Editions Gallimard (trad. it. *Estasi Culinaria,* Roma, Edizioni e/o, 2008).

Campanini, Antonella
2019 *Il Cibo. Nascita e storia di un patrimonio culturale*, Roma, Carocci.
2021 *I volti della cucina. Dispute antiche e moderne tra arte e natura*, Roma, Carocci.

Capatti, Alberto
2010 *Il boccone immaginario. Saggi di storia e letteratura gastronomica*, Bra (Cn), Slow Food editore.

Cinotto, Simone
2001 *Una famiglia che mangia insieme. Cibo ed etnicità nella comunità italoamericana di New York 1920-1940*, Torino, Otto Editore.

Cosenza, Giovanna
2014 *Introduzione alla semiotica dei nuovi media*, Roma-Bari, Laterza.

De Marchi, Elena, Alemani, Claudia,
2015 *Per una storia delle nonne e dei nonni. Dall'Ottocento ai nostri giorni*, Roma, Viella.

Dusi, Nicola, Nergaard, Siri (a cura di)
2000 *Sulla traduzione intersemiotica*, *Versus*, nn.85-86.87.

Eugeni, Ruggero
2010 *Semiotica dei media. Le forme dell'esperienza*, Roma, Carrocci.

Floch, Jean-Marie
1990 *Sémiotique, marketing et communication*, Paris, Puf (tr. it. *Semiotica, marketing, comunicazione*, Milano, FrancoAngeli, 1992).
1995 *Identité visuelles*, Paris, Puf (trad.it *Identità visive*, Milano, Franco Angeli 1997).

Gabaccia, Donna R.
1998 *Food, Recipes, Cookbooks, and Italian-American Life*, "Italian Americana", 2.1, 45-66.
2000 *Italy's Many Diasporas*, New York NY, Routledge (tr. it. *Emigranti: le diaspore degli italiani dal Medioevo a oggi*, Torino, Einaudi, 2000).

Giannitrapani, Alice
2014 "Sfide ai fornelli e piaceri televisivi. Il caso del cooking show" in Marrone, Gianfranco (a cura di), *Buono da pensare. Cultura e comunicazione del gusto*, Roma, Carocci, 101-132.

Giannitrapani, Alice, Puca, Davide (a cura di)
2021 *Forme della cucina siciliana. Esercizi di semiotica del gusto*, Milano, Meltemi.

Giannitrapani, Alice
2023 *Mixology e creazioni elementali. Trasformazioni semiotiche della materia liquida*, "E/C", 38.

Greimas, Algirdas Julien
1986 *De la nostalgie*. Étude de *sémantique lexicale*, "Actes Sémiotiques Bulletins", 9/39, 5-11 (tr. it. "Della nostalgia. Studio di semantica lessicale", in Pezzini, Isabella (a cura di) *Semiotica delle passioni*, Bologna, Esculapio, 1991).
1983 "La soupe au pistou", in Algirdas Julien, Greimas, *Du sens II*, Paris, Seuil (tr. it. *Del senso II*, Milano, Bompiani, 1984, pp. 151-163).

Greimas, Algirdas Julien & Courtes, Joseph
1979 *Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Parigi, Hachette (tr. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Milano, Bruno Mondadori, 2007)
Greimas, Algirdas Julien & Fontanille, Jacques
1991 *Sémiotique des passions. Des* états *de choses aux* états *d'âmes*, Paris, Éditions du Seuil.
Hobsbawm, Eric, Ranger Terence
1983 *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press (tr. it *L'invenzione della tradizione*, Einaudi, Torino, 2002).
Leprai, Laura
2004 *La cucina di Nonna Papera*, "E/C", http://www.ec-aiss.it/archivio/tipologico/autore.php (27.09.2023).
Lévi-Strauss, Claude
1958 *Anthropologie structurale*, Paris, Plon (tr.it *Antropologia strutturale*, Milano, Il Saggiatore, 1966).
1964 *Le cru et le cuit*, Paris, Plon (tr. it. *Il crudo e il cotto*, Milano, Il Saggiatore, 2016).
Mangano, Dario
2014 "Laboratori gastronomici e senso della cucina. Strumenti, spazi, tecnologie", in Marrone, Gianfranco (a cura di), *Buono da pensare. Cultura e comunicazione del gusto*, Roma, Carocci, 237-260
Mangano, Dario, Terraciano Bianca (a cura di)
2012 *Passioni collettive: Cultura, politica, società*, Roma, Edizioni Nuova Cultura.
Mangiapane, Francesco
2014 "Pratiche culinarie nelle maglie della rete. Blog e contest gastronomici", in Marrone, Gianfranco (a cura di), *Buono da pensare. Cultura e comunicazione del gusto*, Roma, Carocci, 167-196.
2018 *Retoriche Social,* Palermo, Museo Pasqualino.
Marino, Gabriele, Surace, Bruno (a cura di)
2023 *Tik Tok. Capire le dinamiche della comunicazione ipersocial*, Milano, Hoepli.
Marino, Niola
2009 *Si fa presto a dire cotto*, Bologna, il Mulino.
Marino, Vincenzo
2023 *Sei vecchio. I mondi digitali della Generazione Z*, Milano, Nottetempo.
Marrone, Gianfranco
2003 *Montalbano. Affermazioni e trasformazioni di un eroe mediatico*, Roma, Nuova ERI.
2007 *Il discorso di marca*, Roma-Bari, Laterza.
2014 *Gastromania*, Milano, Bompiani.
2016 *Semiotica del gusto*, Milano, Mimesis.
2017 *Vintage al quadrato/ L'immaginazione di Esselunga*, "Doppiozero", https://www.doppiozero.com/limmaginazione-di-esselunga (27.09.2023).
2017 *Social media e comunicazione fatica: verso una tipologia delle pratiche in rete*, "*Versus"*, 125, 249-272.
2019 *Dopo la cena allo stesso modo. Dieci anni di immaginario gastronomico*, Palermo, Torri del Vento Edizioni.
2022 *Gustoso e saporito*, Milano, Bompiani.
Marrone, Gianfranco (a cura di)
2014 *Buono da pensare. Cultura e comunicazione del gusto*, Roma, Carocci.
Marrone, Gianfranco, Giannitrapani, Alice (a cura di)
2012 *La cucina del senso. Gusto, significazione, testualità*, Milano, Mimesis.
2013 *Mangiare. Istruzioni per l'uso*, numero monografico di *E/C*, 14.
Montanari, Massimo
2010 *L'identità italiana in cucina*, Roma-Bari, Laterza.
2016 *Il sugo della storia*, Roma-Bari, Laterza.
2019 *Il mito delle origini. Breve storia degli spaghetti al pomodoro*, Roma-Bari, Laterza.
Montanari, Massimo (a cura di)
2020 *Cucina politica. Il linguaggio del cibo fra pratiche sociali e rappresentazioni ideologiche*, Roma-Bari, Laterza.
Panico, Mario (a cura di)
2023 *Scene della nostalgia, "*Carte semiotiche*",* annali 9.

Panosetti, Daniela, Pozzato, Maria Pia (a cura di)
2013 *Passioni Vintage. Il gusto per il passato nei consumi, nei film e nelle storie televisive*, Roma, Carocci.
Panosetti, Daniela
2015 *Vintage. Forme e stili di una mania collettiva*, Milano, Doppiozero.
Parasecoli, Fabio
2011 *Savoring semiotics: food in intercultural communication*, "Social semiotics", 21, 5, 645-663.
2014 *Al dente. A History of Food Reproduction in Immigrant Communities*, London, Reaktion Books.
Pezzini, Isabella
1998 *Le passioni del lettore*, Milano, Bompiani.
Pezzini, Isabella (a cura di)
2002 *Trailer, spot, clip, siti, banner. Le forme brevi della comunicazione audiovisiva*, Roma, Meltemi.
Polidoro, Piero
2017 *Tre modi della nostalgia nelle serie televisive*, "E/C", 21, 1–9.
Pozzato, Maria Pia
2004 Note comparative su Someting's gotta five di Nancy Meyers e The Mother di Roger Mitchell, "E/C", http://www.ec-aiss.it/archivio/tipologico/autore.php (27.09.2023).
2012 *Foto di matrimonio. E altri saggi,* Milano, Bompiani.
2023 *Nostalgie seriali: Il fantastico scenario della Fantastica signora Maisel,* "Carte Semiotiche", 9, 30-43.
Prete, Antonio (a cura di)
1992 *Nostalgia. Storia di un sentimento*, Milano, Raffaello Cortina.
Puca, Davide
2021 *Il valore delle differenze. Tipicità e terroir nella cultura alimentare*, Palermo, Museo Pasqualino.
Pugliese, Enrico
2011 *La terza età. Anziani e società in Italia*, Bologna, il Mulino.
Sennett, Richard
2008 *The Craftsman*, Yale University Press, New Haven & London (tr. it. *L'uomo artigiano*, Milano, Feltrinelli editore).
Spaziante, Lucio
2012 "Ritorno al presente: passioni del tempo, nostalgie vintage e memorie mediali, da Far from Heaven a Mad Men", in Mangano, Dario & Terraciano Bianca (a cura di) *Passioni collettive: Cultura, politica, società, atti di convegno*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 35-41.
Stano, Simona
2021 *Nostalgia, prefigurazione, riscoperta: percorsi semiotici tra pre- e post-gastromania*, in "E/C", 32, 117-124.
Teti, Vito
2020 *Nostalgia: Antropologia di un sentimento del presente*, Marietti Editore, Bologna.
Tyler, Anna
2019 *Ristorante nostalgia*, Milano, Guanda.
Vegetti, Finzi, Silvia,
2008 *Nuovi nonni per nuovi nipoti. La gioia di un incontro*, Milano, Mondadori Editore.

Codificare la vecchiaia: rappresentazioni di corpi, ridefinizioni di pratiche tra moda e cosmesi

di Bianca Terracciano

Abstract

Body image incorporates fashion, semiosphere, forms of life, identity, and alterity, resulting in distinctive traits that form a language. Within the framework of "over 70" fashion, the critical issue is the category of hiding/showing, or, even better, emulating the signals of the times or imitating juvenile trends. These aspects face the challenge of total eradication of differences vs. the depiction of individual identities.
Should the signs of time be fought or altered and interpreted considering current fashion and beauty trends? Should time be evaluated from a proactive-durative standpoint, or should it depend on punctuality? The responses to these questions will constitute a taxonomy of Zeitgeists that can be linked to discourses on old age in fashion and cosmetics product communication.

Keywords: moda, cosmesi, ageismo, corpo, social media

1. Introduzione

L'immagine corporea racchiude in sé la moda, la semiosfera, le forme di vita, l'identità e l'alterità, dando forma ai suoi tratti caratteristici che costituiscono un linguaggio. Nel quadro della moda "âgée" la questione cruciale sta nella categoria nascondere/mostrare, o, meglio ancora, nella mimesi dei segni del tempo o nell'imitazione delle tendenze giovanili, elementi che pongono il problema dell'eliminazione totale delle differenze vs. la rappresentazione di identità specifiche.
I segni del tempo devono essere combattuti oppure bisogna rielaborarli e interpretarli a seconda delle tendenze in campo moda e beauty? Il tempo va considerato in un'ottica proattiva-durativa o va contingentato nell'aspetto puntuale? Le risposte a tali quesiti formeranno una tassonomia degli *Zeitgeist* rintracciati nei discorsi sulla vecchiaia nella comunicazione di prodotto per moda e cosmesi.
La narrazione dell'invecchiamento è stata marginalizzata da moda e cosmesi in quanto termine contrario alla gioventù, condizione privilegiata per comunicare al meglio i total look e glorificare i canoni di bellezza in voga. A tal scopo è significativo mostrare una pelle non segnata dal tempo per promuovere i risultati delle creme anti-age, soprattutto negli annunci pubblicitari in cui si usa la tattica comu-

nicativa del prima vs. dopo: le modelle ritratte sono quasi sempre troppo giovani per necessitare del prodotto e rafforzano la connotazione euforica della liscezza a discapito dello striato delle rughe, il nemico da cui difendersi. La crescita dell'audience over-60 e la svolta "inclusive-washing" dei comparti moda e beauty hanno contribuito ad allargare il campo delle rappresentazioni possibili, complice anche l'*aging* di alcune celebrità di spicco adatte a testimoniare la gradevolezza estetica della vecchiaia.
L'età non va considerata solo come una componente biologica, ma anche come un aspetto identitario correlato ai consumi e alle forme di vita di appartenenza.
La domanda di ricerca che mi sono posta nella fase di ricognizione precedente alla stesura di questo articolo è riferita all'individuazione dei tratti invarianti della rappresentazione delle persone over-60 nei testi diffusi dal sistema della moda e dei cosmetici. Tali testi, declinabili in annunci pubblicitari e servizi fotografici, contribuiscono alla costruzione di un immaginario condiviso o di una "immaginazione sociale" della silver age (Blaikie, Hepworth 1997). I testi del corpus sono stati selezionati in ottica diacronica, così da tenere conto delle trasformazioni e delle svolte avvenute nel contesto moda e beauty, perché è attraverso la comunicazione pubblicitaria che si attualizzano connotazioni e sensi metaforici intesi ad alterare la percezione del senso comune, in modo da attivare determinati tipi di associazioni – negative e positive – e comportamenti.
Per comprendere la rappresentazione della grande età nei discorsi della comunicazione moda e beauty va intrapreso un percorso al contempo diacronico e sincronico, che ha inizio nel 2008, anno zero dell'inclusione delle rughe nelle immagini patinate della pubblicità a opera della campagna "Pro-age skin" di *Dove*, a tutela della bellezza senza limiti di età. L'essere a favore e non contro l'età – si veda la dicitura anti-age di varie creme – traccia una svolta nella narrazione della vecchiaia, la quale viene presentata come una tappa naturale della vita, da accogliere euforicamente, complici volti e corpi segnati di donne nude con capelli grigi e bianchi.



Fig. 1. – Dove, 2008.

Da quel momento l'invecchiamento è stato raccontato in vari modi, su *Vogue Italia* nella "Timeless Issue" del 2017 con Lauren Hutton, o ancora, in tempi più recenti, dalle onnipresenti signore perbene di "Sciuraglam", account Instagram dedicato all'ageing stiloso delle milanesi, protagoniste di campagne per marchi nazionali e internazionali, tra cui The Attico, Tiffany e Rinascente. In questo variegato corpus si sono individuati gli elementi di identificazione vestimentaria, selezionando le dimensioni figurative e plastiche dei *dress & beauty code* dell'anzianità, dove gli indumenti e gli accessori invarianti e ricorrenti assurgono a condizioni semiotiche necessarie per produrre significazione. La tavolozza dei colori delle varie età della vita sembra espandersi sempre più per includere corpi e carnagioni, assumendo una focalizzazione non solo anti-ageista, ma anche intersezionale.

2. Retoriche ageiste

L'ageismo rientra tra i tanti "-ismi" che caratterizzano i sistemi di valori contemporanei, manifestato in qualità di "forma di pregiudizio e svalorizzazione ai danni di un individuo, in ragione della sua età" (Treccani). Il termine coniato nel 1969 dallo psicologo statunitense Robert Butler si riferisce a qualsiasi fascia d'età, e nella nostra lingua si è attestato con la domesticazione del forestierismo *ageism*. L'ageismo si verifica quando una persona è considerata troppo "giovane" o "vecchia" per qualcosa. Lo esperiamo in continuazione nelle nostre vite pubbliche e private, durante cui stentiamo a riconoscerlo poiché mascherato da bonari rimbrotti affettuosi. A mio parere, costituisce una grave limitazione dell'espressione identitaria e della realizzazione professionale individuale: il confine tra essere "troppo giovani" e "troppo vecchi" è così labile che in mezzo passa tutta la vita, ragion per cui l'ageismo rappresenta la causa di angosce e disfunzioni sociali e culturali.
Le forme espressive più potenti del racconto della *silver age* nei discorsi dei sistemi moda e beauty sono le immagini. L'ageismo visivo descrive una pratica sociale riferita alla sottorappresentazione e/o alla riproduzione fuorviante della vecchiaia volta a generare stereotipi negativi o pregiudizi (Loos, Ivan, 2018). L'ageismo non solo favorisce la percezione errata della *silver age* da parte di altre fasce d'età, ma influenza anche l'autostima di coloro che vi appartengono, forzandole a mascherare le tracce dei loro cambiamenti biologici con trucco, abbigliamento, chirurgia estetica o pratiche "giovaniliste". In tale prospettiva parecchie ricerche internazionali concordano su una stigmatizzazione dell'anziano, deumanizzato e descritto come dipendente dai più giovani (ad es. Herrick, Pearcey, Ross, 1997; Ylänne, 2012). Posto che ogni rappresentazione del reale è una costruzione socializzata, culturalizzata e stereotipata, allora le immagini caratterizzate da un ageismo marcato diffuse nei sistemi moda e beauty, fortemente orientati alla disseminazione di canoni, rinforzano la formazione, la percezione e l'interpretazione del senso assunto dall'invecchiamento nei discorsi culturali, sviluppando attitudini e modi di fare da catalogare quali invarianti di specifiche forme di vita.
La portata del problema è globale, soprattutto se si pensa alla formazione di opinioni nel senso comune.
Non a caso Google dedica all'età una sezione del sito corporate tematizzato sul marketing inclusivo *Google All in*[1] – sviluppata con l'ente americano *National Council on Aging* – dove si parte dal presupposto che i pregiudizi sull'età riguardano perlopiù le persone anziane. Come già specificato, l'ageismo concerne i giudizi di valore senza fondamento attribuiti in base all'età, che inficiano relazioni e

rappresentazioni identitarie. A tale proposito, Google invita considerare l'età un fattore discriminante che lede la sensibilità individuale: complimenti apparentemente innocui come "sembri più giovane" o "resti giovane nel cuore" – esempi di ageismo positivo – nascondono una potenziale offesa innescata dalla connotazione negativa dell'invecchiamento. Persino *silver age* e *golden age*, locuzioni che indicano una fase della vita identificandola con i cromatismi legati, nel primo caso, al processo di ingrigimento dei capelli e, nel secondo, alla pausa dalle attività lavorative, pertengono ai modi di esprimersi dell'ageismo positivo perché si riferiscono a elementi percepiti come disforici ed estremamente differenti dalla gioventù o dalla mezza età. I cambiamenti fisiologici dell'età devono trovare corrispondenze nei linguaggi di ogni tipo – verbali, visivi, pubblicitari – perché si rischia di urtare la suscettibilità di persone che si impegnano attivamente nella società ingabbiandole in rappresentazioni obsolete, inaccurate.
Considerando la forte stereotipizzazione del linguaggio pubblicitario si può individuare una narrazione ageista comune a tutte le culture, trasversale a ogni area geografica, che può innescare pratiche comportamentali legate all'auto-isolamento o alla paura delle novità. L'ageismo, spesso, procede su un binario parallelo alla discriminazione di genere con termini quali *signorina*, *ragazzina*, *bimba*, *vecchia megera* o *strega*, oppure locuzioni come "vecchio e saggio" che correlano qualità e difetti all'età, non alla persona. La retorica dell'inclusività di genere è ormai saldamente riferita all'intersezionalità, cioè al dare spazio alle varie etnie, che devono essere rappresentate anche in termini di età. Se vi chiedo di immaginare il modo di essere over 70 in America, probabilmente penserete a persone che si godono la vita a Palm Springs o sui campi da golf, ma se ci spostiamo in nazioni del mondo con condizioni socioeconomiche e politiche instabili, vi troverete a provare pena per qualcuno che vive una situazione di disagio. Persino in Corea del Sud, stato ai vertici delle potenze mondiali, la rappresentazione della terza età nell'immaginario dell'Hallyu descrive lo stigma sociale dell'assenza di Welfare, di pensioni e assistenza medica, tanto che un tratto invariante di serie televisive e film riguarda gli anziani raccontati ai limiti della sopravvivenza, costretti ad abitare in bettole e a raccogliere cartoni per guadagnare.
Nonostante l'assenza di codici comportamentali applicabili, Google consiglia di parlare dell'età con precisione, evitando il più possibile di usare gli aggettivi vecchio e giovane, e i rispettivi superlativi. *Senior*, ad esempio, ha una connotazione stigmatizzante rispetto ad "adulti anziani", e se a questo punto stiamo pensando di ripiegare su *Boomer* la risposta è sbagliata, perché l'uso di qualsiasi etichetta legata ai decenni di nascita può essere percepito come un dito puntato intergenerazionale, un *intergenerational finger-pointing*. Insomma, le parole usate per amor di sintesi articolano un totale disinteresse per esperienze e specificità individuali, riducendo all'anno di nascita un vissuto complesso. Un'altra soluzione percorribile riguarda il parlare l'età in modo comparativo, con espressioni del tipo più giovane di/più anziano di, tattiche comunicative che in teoria risulterebbero maggiormente accurate. L'immaginario della *silver age* va sovvertito cambiando i modi di rappresentazione a partire dall'argento, spostando il focus su una diversificazione dei poter fare ed essere.

3. È colpa vostra se invecchiate male

I principali discorsi sull'avanzamento dell'età possono essere ricondotti a due

correnti opposte: la prima, decisamente più tradizionale, riguarda l'inevitabilità del declino biologico, direttamente proporzionale a fragilità, vulnerabilità e solitudine; la seconda, invece, tematizza l'invecchiamento felice come opportunità di rinnovamento (Katz, Calasanti 2015).
Il discrimine sta nell'aspetto della vecchiaia, ovvero nel grado di avanzamento del tempo che procede dallo zero con la sua sospensione nello stato del *senza età*, passa per il termine medio dell'invecchiamento puntuale, cioè dell'aver avuto la capacità di gestire "bene" l'ineluttabilità del processo biologico, e, in ultimo, giunge alla sua terminatività con l'accezione negativa del termine, ossia la fine della vita attiva. Si invecchia bene o male, dipende dalla competenza esperta applicata alla gestione del corpo.
Le pubblicità disseminano significati metaforici e connotativi in modo da associare questioni sociali, consumi e pratiche; pertanto, le strategie comunicative cambiano in base alle connotazioni di fragilità o di successo della vecchiaia. In quest'ultimo caso la terza età è un periodo di opportunità e di rinascita, utile per indurre nuove abitudini di consumo e proporre immaginari inediti. La questione diventa più complessa quando le narrazioni promozionali inglobano il principio neoliberista della responsabilità individuale di "invecchiare bene" gestendo in modo corretto il proprio corpo, facendo controlli medici di sovente, adottando uno stile di vita votato all'attività fisica e al continuo esercizio delle facoltà cognitive. Il testo pubblicitario codifica le modalità della silver age illustrando un dover essere forte o debole sul versante fisico, o ancora, su quello mentale, felice o triste, oppure mostra un fare socializzato o marginalizzato. Il volere rimane sullo sfondo perché innesca sia il potere che il sapere, correlati a un invecchiamento positivo o negativo, e alle rispettive rappresentazioni. È d'obbligo deviare dai comparti moda e beauty per comprendere meglio le radici dell'immaginario neoliberista della responsabilità del buon invecchiamento, perché tale argomentazione emerge con preponderanza nella retorica della prevenzione, soprattutto nelle campagne di comunicazione legate all'osteoporosi, patologia ad alta incidenza femminile che agisce tanto "silenziosamente" da costringere all'azione preventiva senza aspettare la comparsa di una sintomatologia inequivocabile. In una campagna del 2020 del Ministero della Salute il fare narrativizzato è individuale in quanto obbligo correlato al rispetto di sé, esplicitato mediante la frase "fai qualcosa per la salute delle tue ossa", ancorata a un testo visivo riguardante un momento di vita felice condiviso da uomini e donne. Qui capiamo che si cerca di dare visibilità a una, seppur limitata, casistica delle fratture di fragilità che colpiscono l'uomo, come esplicitamente menzionato dalla campagna #Stopallefratture realizzata in occasione del 20 ottobre 2016, la Giornata Mondiale dell'Osteoporosi (World Osteoporosis Day – WOD), dalla Società Italiana dell'Osteoporosi del Metabolismo Minerale e delle Malattie dello Scheletro (SIOMMMS). La *Società* sceglie un uomo e una donna per il visual, entrambi con i capelli bianchi per favorire la categorizzazione nella fascia d'età, ulteriormente accomunati da una pelle molto levigata, in modo da rimarcare l'importanza di iniziare i controlli specialistici prima del declino, non in fase acuta. La corretta gestione della salute rientra nella sfera intenzionale, e se viene a mancare è perché non si è fatta attenzione ai pericoli dell'età, non applicando le competenze necessarie a sconfiggere la nemica "silenziosa" che sgretola le ossa, come raccontato nella campagna del 2015 "Storia di una ladra di ossa", promossa dalla SIOMMMS e dalla Federazione Italiana Osteoporosi e Malattie dello Scheletro (FEDIOS), con il contributo non condizionato

di MSD Italia. L'ancoraggio tra testo visivo e verbale è sostanziato dall'immagine di due donne di diverse età che leggono la "storia" della ladra di ossa, dove, probabilmente, è la più anziana a raccontare le angherie dell'Opponente in quanto dotata di "competenza esperta". Come avviene nella maggior parte dei discorsi sulla salute, la patologia si combatte, ma, in questo caso, la donna viene blandamente ammonita di non fare abbastanza per sé poiché il corretto Programma Narrativo d'uso da applicare dovrebbe dimostrare di essere "un osso duro", locuzione ricorrente in più campagne, tra cui cito GVM Care e Research (2017) e l'ospedale Sant'Anna di San Fermo della Battaglia (2019). Le donne-simulacro delle pratiche modello di cura del sé sono mostrate intente a rinforzare i bicipiti, con o senza manubri, a sostegno della tesi del buon invecchiamento come responsabilità iterativa da assumere nel corso di tutta l'esistenza, sin da giovani. Se le ossa si sgretolano non si è saputo gestire lo stato di salute decretando la propria trasformazione da deboli a forti. Lo stesso pattern discorsivo si verifica nella gestione dell'immagine pubblica, specialmente per quanto concerne la lotta permanente ai segni del tempo: le rughe.

4. Passioni argentee

L'ageismo al femminile associa l'invecchiamento alla paura poiché viene discorsivizzato con l'azione esterna di enti alieni, altri – radicali liberi, stress ossidativo – che marcano vistosamente una persona fino a quasi cambiarne i connotati. Non a caso, nel 2016, il brand Olay pianifica una campagna incentrata sulla passione della paura, proponendo i suoi cosmetici come elementi euforici nella battaglia anti-età. La vecchiaia è nemica e Opponente, ha una funzione culturale che sovverte e disturba lo status quo dell'aurea mediocritas-mezza età, trasformando in quasi reietto chi "tocca" e segna da vicino. A ben vedere, alcuni testi del sistema moda e beauty sembrano incitare una sorta di isteria di massa del fare "contro", proprio come durante la caccia alle streghe analizzata da Jurij Lotman (1998). Tutto gira attorno alle marche della vecchiaia, ai segni del tempo come rughe, linee sottili, capelli grigi o bianchi, curvilinearità della colonna vertebrale o dell'addome, mollezza, perdita di tono, contrapposta al turgore e alla liscezza del non marcato. Lo stesso Lotman contrappone accusato e accusatore, streghe e massa di medio livello, a partire dalle qualità plastiche: le prime vedono il trionfo del marcato – sul volto e sugli abiti – i secondi, in quanto amorfi, non presentano alcun tratto caratterizzante, alcun segno distintivo. Non è un caso che le streghe di cui scrive Lotman sono donne anziane appartenenti a una minoranza culturale: l'ageismo è di genere e intersezionale, discrimina una parte sottorappresentata di una società. Lotman offre un altro spunto sulla paura, riferito alla presenza o meno di una sua motivazione. Se le streghe sono temute per questioni religiose o di asimmetria conoscitiva, la paura dell'invecchiamento risulta immotivata perché è un processo inevitabile, che collima con il corso della vita. Da esito naturale, l'invecchiamento viene culturalizzato in minaccia perché coincide con la fase dell'esistenza più vicina alla fine. Il discorso pubblicitario, dunque, gioca sulla minaccia rendendo l'innesco dell'invecchiamento come oggetto della paura: i radicali liberi si combattono con cosmetici e cibo, a dimostrazione che ci troviamo dinanzi a una retorica bellica, a una guerra contro noi stessi. La conclusione è sempre la stessa: si invecchia "male" perché non si è fatta una corretta prevenzione e non si è maturata una consapevolezza all'altezza della situazione.

Senza aiuti esterni la sconfitta sembra essere inevitabile, perché una delle tematizzazioni ricorrenti è la perdita (di tono, di elasticità, di luminosità), che acuisce la connotazione negativa dell'età percepita e dell'attrattività. Qui l'ageismo è di nuovo legato al genere, perché il danno colpisce la bellezza femminile, al contrario di quella maschile che acquista fascino con qualche ruga, segno di esperienza e saggezza. L'invecchiamento è una falla del corpo che può essere migliorata con la scienza che fornisce gli strumenti per uno nuovo stato descritto dal termine medio tra vecchiaia e gioventù, il senza età, vale a dire la liberazione e la trascendenza definitiva dall'età (Ellison 2014).
Un elemento ricorrente nelle pubblicità dedicate al poter ottenere (o mantenere) una pelle levigata, senza rughe, macchie e imperfezioni, è la presenza del bianco o di superfici lisce che fungono da veicolo simbolico della perfezione e dell'omogeneità. Di sovente l'argomentazione si articola in maniera contrastiva su semisimbolismi rappresentati tramite le classiche testimonianze sullo stato della pelle prima e dopo l'uso del prodotto, oppure traducendo le connotazioni disforiche di vecchiaia-striato/gioventù-liscio con elementi del linguaggio visivo (Pozzato 2013). La pelle – specialmente femminile – non ha naturalmente a disposizione strumenti per proteggersi, deve essere migliorata e riparata dalla scienza per recuperare vitalità e freschezza. Qualunque sia il prodotto, il trattamento o l'utensile, le categorie semantiche in gioco nei testi promozionali sono costanti, attraversano epoche e culture, perché non muta la considerazione disforica degli effetti dell'invecchiamento. E così, in forma di sintesi, emergono le seguenti categorie semantiche:

non marcato vs. non marcato
liscio vs. striato
elasticità vs. lassità
migliorato vs. svisato
definito vs. indefinito
radioso vs. opaco
rimpolpato vs. svuotato.

Chanel *skincare*, per esempio, nel 2022 presenta la gamma di prodotti "Le Lift Pro", il cui nome contiene un chiaro riferimento alle pratiche della chirurgia plastica adoperando un'argomentazione sulla ridefinizione del volto ricca di formanti plastici eidetici. I cosmetici in questione svolgono la funzione dell'architetto della bellezza che deve ridisegnare/ristrutturare il triangolo della giovinezza, cioè quell'area del volto tra zigomi e mento più esposta ai danni della forza di gravità. Il volto, quindi, viene paragonato a una casa da rinnovare con l'ausilio della tecnica. In effetti cos'altro è un viso se non la dimora del nostro essere?
Come in tanti altri casi – penso a L'Oreal, Lancôme – l'annuncio pubblicitario è corredato di percentuali di miglioramento delle rughe ("triangolo della giovinezza ripristinato del +64%") che rimandano allo stile degli articoli scientifici riferiti a ricerche in laboratorio, ponendo il discorso anti-age sullo stesso piano di qualsiasi patologia. I cosmetici riparano, revitalizzano, aiutano a rimettersi in sesto come i farmaci, a ritornare al grado zero della grana della pelle: il liscio, il levigato.
La levigatezza provoca effetti di senso visivi e tattili da cui scaturiscono anche posizioni ideologiche relative alle connotazioni disseminate nell'immaginario mediale. La levigatezza sembra essere una caratteristica necessaria e sufficiente della bellezza, dove la pelle non presenta imperfezioni, cicatrici. Elastico, liscio, levi-

gato e rimpolpato fungono da connotazioni di giovinezza, salute, emblema di status o classe, da contrapporre a rugosità, striature, lassità, provocate non solo dallo scorrere degli anni, ma anche da esposizione agli agenti atmosferici che tradiscono uno stile di vita intenso da esponente di una working class sofferente. Lo stesso vale per i tessuti: quelli legati al lusso e al privilegio – seta, satin – sono luminescenti, lisci e morbidi, mentre al contrario troviamo la ruvidità associata alla grossolanità e all'usura, o allo scarso valore. Si pensi alla plastica, creata dall'uomo per essere malleabile, lucida, resistente al tempo e all'usura, la materia delle pelli perfette di bambole e Barbie (Iqani 2012).
La pelle levigata e non "marcata" nella cultura europea è idealizzata come tratto di civilizzazione, bellezza e cristianità, opposta a quella "bucata", tatuata o scarnificata dei pagani, degli indigeni delle civiltà colonizzate descritta dalla categoria semantica civile vs barbaro (Cole, Haebich 2007: 302). Il valore simbolico della levigatezza riguarda, ancora una volta, una forma di civilizzazione per cui l'invecchiamento va gestito con cultura e sapienza.

5. Il sogno dell'eterna giovinezza

L'ageismo nel sistema moda è assurto a oggetto di analisi a inizio Duemila, però continua a rimanere un tema meno trattato degli altri (Lewis, Medvedev, Seponski 2011). La silver age viene rappresentata come sfondo di contrapposizione alla gioventù di modelle e modelli, quasi alla stregua di oggetti di scena, o, meno di sovente, quale protagonista dei servizi di moda (Zhen 2023). Le rappresentazioni visive organizzano le relazioni e le interazioni generazionali, nonché la definizione dei corpi, e dei meccanismi degli sguardi che materializzano le differenze non solo di età, ma anche di genere perché nelle immagini non vediamo semplicemente persone, ma il modo di invecchiare al femminile e al maschile. La donna è più spesso relegata alla sfera domestica e il suo invecchiamento subisce una connotazione più negativa di quella maschile perché la bellezza femminile è associata alla giovinezza e alla perfezione, mentre l'uomo *âgé* viene visto come più saggio ed esperto, quindi con un fascino maggiorato. La moda, dal canto suo, è in relazione sintagmatica con giovinezza, desiderabilità fisica e sessuale, salute, vigore, visibilità sociale, termini considerati dal senso comune contrari alle prerogative della vecchiaia. Nella letteratura scientifica sul tema, l'interesse è incentrato sui significati rappresentazionali, intenzionali e composizionali che derivano dalle relazioni tra le figure convocate dal testo e dunque dalla restituzione dei modi di intersoggettività emergenti dal tipo di focalizzazione proposta (Ylänne 2021).
La narrazione visiva sembra chiederci se effettivamente la moda riesce a realizzare il sogno dell'eterna giovinezza. Il quesito viene posto esplicitamente dal servizio di copertina di *M, Le Monde Magazine* pubblicato nella seconda settimana di novembre 2023 e intitolato suggestivamente "Grey Pride". L'intento è rendere visibili corpi che vengono nascosti, o, meglio ancora, ignorati, attraverso il trionfo barocco del superaccessoriato, del contrasto tra cromie e materie, della moltiplicazione degli oggetti e della sfacciataggine degli accessori. L'orgoglio si manifesta con prepotenza e acquisisce lo spessore di un'eleganza saggia e consapevole, stabile e non più capricciosa e mutevole come la moda stagionale. Si tratta di una moda dell'essere e non dell'apparire.
A tale proposito, Isabella Rossellini, protagonista della storia di copertina di *Vogue Italia* di ottobre 2023, dichiara: "Apparire più giovane della mia età lo trovo

molto riduttivo e comunque è una battaglia persa". A 71 anni, Rossellini, cito testualmente, è "bella così" perché ha chiesto di non ritoccare le rughe nelle foto. *Così* è un avverbio riferito all'interpretare o al qualificare "nel modo che si vede", oppure, in relazione all'aspetto di qualcosa, o con significato quantitativo, diminutivo e maggiorativo al contempo. Tra le accezioni di "così" troviamo sia il valore concessivo che limitativo, e, per meglio interpretare la sua funzione "perentoria", dobbiamo ricavare il suo uso specifico dal contesto: Rossellini è bella nonostante l'età, è bella pure con le rughe, è bella perché si piace, perché lo dice Vogue, e, infine, è bella e basta. Fotografata da Zhong Lin, Rossellini guarda l'obiettivo con sicurezza posando a una distanza minima: è giunta alla sua trentottesima copertina di *Vogue Italia* e non può avere paura dell'età. Il servizio di copertina alterna scatti molto ravvicinati al viso ad altri a figura intera, accomunati da un'estetica ispirata alla fotografia di moda anni Ottanta-Novanta, dominata da grafismi visivi e gestuali diretti all'eleganza e alla raffinatezza, il valore aggiunto che secondo Rossellini dovrebbero assicurare moda e cosmesi in qualità di aiutanti delle donne. Lo striato delle rughe sul volto si contrappone al liscio dei capelli o a quello di tessuti lucidi come il satin. La testura ruvida ritorna nel primissimo piano a tutta pagina, dove il volto ritagliato di profilo è in rima plastica con la lana lavorata a punti grossi e artigianali del cappello. In una immagine che ritrae Rossellini in piano americano, il punto focale è il cappotto optical bianco e nero di Valentino, mentre il volto è coperto da un copioso soffio di fumo di sigaretta, a rimarcare l'effimerità della bellezza, specialmente nelle immagini realizzate per il sistema della moda. Per Rossellini l'autenticità è proporzionale alla segnatura, così come la mancanza di imperfezioni e peluria semantizza l'artificiosità di corpi senza fascino, belli perché somma aritmetica di componenti. In buona sostanza, la categoria semantica dominante descrive la bellezza naturale contrapposta a quella culturalizzata, corrispondenti ai tratti plastici rugoso/striato vs levigato/liscio. La natura incornicia la silhouette di Rossellini in forma di rami di felce o di steli di rosa bianca con spine in vista, figure dell'autentico, del bello così, senza ritocchi. Il fotoritocco è una norma di pre-pubblicazione volta a rimuovere la testura naturale per aggiungere levigatezza, aumentando il divario tra reale e iperreale degli effetti di senso. L'attenzione per la testura della pelle è una forma di ageismo che va oltre il consumo e interagisce con le ideologie di genere e della comunicazione (Iqani 2012).



Fig. 2. – *Vogue Italia*, ottobre 2023.

Non sembra dello stesso avviso la compagine anglosassone di *Vogue* – America e UK – per la *September issue*, il numero più importante dell'anno di moda, che vede in copertina le top model leggendarie Linda Evangelista, Cindy Crawford, Christy Turlington e Naomi Campbell. Stiamo parlando di una fascia d'età diversa, ma di un diverso valore di fotoritocco e post-produzione. Le quattro don-

ne sono state "le più grandi di tutti i tempi", ragion per cui vanno riportate allo splendore originario, negando lo stato di cose attuale. Insomma, invece di essere "così" devono continuare a sembrare quelle di un tempo, in un loop che blocca ogni evoluzione individuale. La moda si contraddice di continuo: nello stesso mese e anno della pubblicazione della copertina di *Vogue*, durante la fashion week milanese, la passerella in abito trasparente e reggicalze di Naomi Campbell è stata applaudita dalla stampa come celebrazione della bellezza senza età.
La tendenza della negazione del ritocco o dell'esaltazione della ruga che dir si voglia, sembra essere un'invariante anche nelle campagne pubblicitarie di marchi di lusso come Loewe e Balenciaga. Loewe sceglie di promuovere la collezione PE 2024 con l'attrice Maggie Smith, classe 1934, ritratta da Jurgen Teller al naturale, senza trucco visibile, che si offre completamente all'obiettivo mentre stringe una delle IT bag del marchio spagnolo diretto da Jonathan Anderson. Così come Rossellini, Smith è consapevole del suo aspetto, guarda e vuole essere guardata senza mostrare timore per eventuali giudizi o critiche. La grande età come esperienza e memoria estetica prosegue con Danielle Slavik, modella di Cristóbal Balenciaga nel 1966, che ritorna in passerella nel 2023 con Demna Gvasalia per ricostruire sulla base dei suoi ricordi una storica creazione della maison in assenza di materiale d'archivio. Un vestito che, una volta indossato, ha fatto domandare a Slavik in quale anno fosse. Gvasalia riproduce un abito per mostrare una *continuità* tra il suo stile e quello di Cristóbal Balenciaga, operando una ricostruzione filologica di un abito couture che conduce a una rilettura orientata a dimostrare la *convergenza delle valorizzazioni* di passato e presente, utilizzando come conduttore il corpo esperto di una modella (Pozzato, Panosetti 2013). Lo stile contemporaneo di Balenciaga segue l'*estetica del paradosso* rispetto a volumi esagerati e materie, e, al contempo, si attesta sull'*estetica della partecipazione* in quanto risemantizzazione riferita allo Zeitgeist di un'eredità indimenticata per quanto visionaria (ivi).
"L'illusione dell'eternità" non viene delegata soltanto alla marchiatura della vecchiaia, ma anche alla narrazione della forma di vita di riferimento per cui il senza tempo fa rima con trasgressione e lascività. La cover story della *Timeless Issue* di ottobre 2017 – *Vogue Italia* n. 806 – conta sulle parole della scrittrice Teresa Ciabatti per accompagnare le pagine che mostrano Lauren Hutton, modella e attrice classe 1943, fotografata da Steven Klein, nei panni di zia Gloria, amante della vita mondana e degli uomini più giovani. Nelle immagini vengono messi in scena momenti di vita tipici della gaudente Gloria, assistita e spiata dalla cameriera testimone degli eccessi, a partire dalla preparazione per l'arrivo del giovane amante, con cui condivide l'ebbrezza, l'amore, sino a concludere il loro incontro con una lite furiosa, evidente sanzione negativa dello stato di alterazione della donna, immortalata mentre giace con un bicchiere di vino riverso sul pavimento. Hutton si distanzia dallo stereotipo della nonna o della fragile vecchina, lo contraddice e viene colta nel pieno di una trasgressione ritenuta dai più inappropriata a quell'età (Caldas-Coulthard, Moon 2016). Il suo corpo diventa figura di trivialità che declina un altro versante della svalutazione sociale ageista.
Il racconto breve di Ciabatti contribuisce alla caratterizzazione della donna, non di Lauren Hutton celebrità internazionale, bensì di Gloria, affascinante quanto sregolata figurativizzazione dell'inutilità dell'età come limite costruito culturalmente e socialmente. L'esasperazione dei tratti di Lauren-Gloria mira a liberare le donne del vincolo dell'età per quanto concerne indumenti e accessori, trucco e acconciature. Hutton scrive allo specchio con il rossetto rosso la parola "perseveranza", che

racchiude la tenacia della persistenza dei tratti identitari della forma di vita di riferimento nonostante lo scorrere inesorabile del tempo (Terracciano 2019).
Le trasformazioni del corpo modificano il loro ruolo attanziale nella narratività della *Silver Age* quando il Soggetto è preso in carico da donne fuori dal comune, potenti, con un passato da belle. Lo conferma a *Io Donna* nel giugno 2023 Benedetta Barzini, prima super modella italiana, oggi docente e giornalista: "La vecchiaia mi piace moltissimo perché, dopo tanti anni puoi avere un'idea più completa di fatti e persone. […] se sei brutta non te ne importa niente, e se qualcuno è interessato a te, lo è per quello che sei". A precederla, nell'ottobre 2022, Carmen Dell'Orefice, ultranovantenne, la modella più anziana al mondo che posa nuda per la rivista americana *New You*. Dell'Orefice, oltre a qualche ritocchino, non nasconde l'età: ha i capelli platino, nella sua nuance più pura e tendente al bianco che contrastano con il grigio dalle striature irregolari di Barzini. Il grigio, in letteratura, propone una configurazione della grande età della donna che mette in luce una femminilità stregonesca ed efferata, come mostrato con le megere de *La Montagna Incantata* e nel Faust dalle donne grigie allegorie di Penuria, Insolvenza, Cura e Inedia (Sloterdijk 2023). Risulta evidente che si tratta della descrizione dello sguardo maschile sulla metamorfosi del corpo femminile ritenuta non civile poiché rifiuta di nascondere i segni del tempo. Per Greimas e Keane (1991: 219) il grigio è il colore dell'apparire, del sembrare, e si contrappone all'essere in quanto descrive un modo di mostrarsi pubblicamente. I capelli grigi evidenziano l'età rimandando a una certa saggezza ed esperienza, mentre la scelta del bianco accentua l'affermazione dell'essere. Tale dicotomia è incarnata dalle due top model: Barzini mette da parte il fronte estetico sottolineando la consapevolezza, Dell'Orefice manifesta una bellezza in continua evoluzione ottenibile solo con lo svelamento del segreto dell'eterna giovinezza.

6. Forme di vita: l'eldercore

L'efficacia semiotica dei testi dei sistemi moda e beauty influisce sull'effettivo acquisto del bene di consumo poiché orienta processi di scelta e di identificazione. Da una prospettiva economica la fascia d'età 60-79 è altamente remunerativa per la capacità di spesa e la disponibilità di tempo, nonché per la propensione generazionale al consumo in quanto meno orientata al riciclo e alla sostenibilità per una questione culturale (Berthelot-Guiet 2018). In Francia si usa l'etichetta ageista "silver économie" per descrivere spazi discorsivi fortemente ideologizzati, dove gli stereotipi vengono *naturalizzati* proprio come sostiene Barthes (1957).
Nel 2023 si attesta la tendenza *eldercore*, del vestirsi da anziani (il suffisso core indica il trend), perché si riconosce alla grande età il raggiungimento dell'eleganza senza sforzo, l'*effortless chic* che dovrebbe coincidere con il grado massimo dell'essere alla moda. La più giovane *fashion victim*, al contrario, si impegna tanto da risultare finta, costruita, mentre l'anziana è naturalmente affine alla moda. Le invarianti vestimentarie dell'eldercore sono i soprabiti e i pantaloni comodi, maglioni con motivo Argyle e jeans dal lavaggio chiarissimo, espressione di usura del tempo[2]. I capi da soli non servono a comunicare l'eleganza senza sforzo, bisogna indossarli con naturalezza, per essere "quietamente alla moda", come si evince nella campagna di aprile 2023 volta a promuovere la collaborazione tra due catene di negozi di abbigliamento casual per le attività all'aria aperta L.L. Bean e Beams, rispettivamente americana e giapponese.



Fig. 3 – L.L. Bean x Beams 2023

Le immagini raccontano la quotidianità spontanea di una coppia di over 60 che ingloba ogni figura della configurazione discorsiva della silver age e i relativi cambiamenti biologici e sociali: l'uomo e la donna possono, almeno in teoria, assumere i ruoli tematici di nonna/nonno, pensionata/pensionato, di *golden ager* nel pieno dell'età dell'oro del riposo all'insegna dell'edonismo (Hummert, Garstka, Shaner 1997).

Il mito della *silver age* ideale si costruisce attraverso figure di un discorso vincente costellato da persone magre, dinamiche, dalla pelle abbronzata, che hanno la possibilità di recarsi al mare o in montagna anche nei giorni feriali, ragion per cui sono spensierate, felici, al contempo tracotanti perché una spanna sopra l'alterità, almeno per quanto concerne lo stile di vita e il potere socioeconomico. In Italia questa descrizione calza a pennello al ruolo tematico della "sciura", un mito d'oggi della milanesità agée e agiata, sempre più protagonista nei discorsi moda e beauty. Il trionfo dell'orgoglio delle signore over 60 di Milano si raggiunge con l'account corale Instagram "Sciuraglam" seguito da 305 mila follower che apprezzano istantanee di vita e stile[3].

Le sciure pubblicizzano vari marchi, a partire dai prodotti per gestire l'incontinenza a marchio Tena, per cui a marzo 2022 vengono ritratte in varie attività del quotidiano mentre ribaltano alcune espressioni tipiche di un registro ageista come "non hai più l'età", "party hard" – rimarcata da un brindisi con due tazze da tè –, oppure ancorando il testo verbale "vai e conquista" a una foto in cui una signora si stringe la cintura della vestaglia. L'incontinenza si inserisce a pieno titolo nelle componenti disforiche dell'invecchiamento che corrispondono alla perdita dell'autonomia e dunque del poter fare e del sentirsi femminili e piacenti. Mostrare che si possono continuare a praticare diverse attività, perfino giovaniliste, contribuisce alla de-stigmatizzazione di un elemento patologico, rinforzato anche dall'estetizzazione dei pannoloni che si trasformano in simil-mutandine nere, co-

mode e non limitanti. A ottobre 2022 la committente è *Vestiaire Collective*, piattaforma online per l'acquisto di capi vintage, per cui le signore devono semplicemente "sembrare vivere" – come direbbe Barthes – non fare ironia o polemica.
Le sciure hanno uno stile inconfondibile, marcato dalle sovrapposizioni di stili, colori e pattern, che rifugge l'understatement per la gioiosa ostentazione del possesso e del poter spendere. Il loro vestire – come evidenziato in apertura – è barocco, eccessivo e ornato, tanto che diventano protagoniste della campagna di novembre 2022 volta a promuovere la collaborazione tra The Attico – brand giovanilista – e Sant'Ambroeus, luogo di culto del buon mangiare alla milanese, meta preferita dalle sciure.
Il barocchismo sembra essere il punto di contatto tra capi e accessori per giovani donne modaiole, magrissime e dedite al clubbing, e lo stile della silver age milanese votata agli eccessi decorativi. L'ascesa delle sciure giunge al gotha della gioielleria con Tiffany, che recluta le due sorelle Lella e Ambra per la campagna social di *Lock*, il bracciale senza regole, per tutti. Cito testualmente dalla pagina prodotto: "Ispirata alla forza dell'unione e dell'inclusività, la collezione Tiffany Lock è un forte simbolo dei legami personali che fanno di noi quello che siamo. Il bracciale rigido Tiffany Lock, pensato per tutti i generi, ha una chiusura innovativa che richiama la funzionalità del lucchetto, un motivo importante degli Archivi Tiffany".



Fig. 4. – The Attico x Sant'Ambroeus, 2022.

Le sciure sono scelte per la loro relazione famigliare e perché capaci di attualizzare una retorica dell'inclusività che non trova realizzazione nell'ancoraggio tra testo visivo, verbale e mission della collezione. Difatti, l'annuncio Instagram causa non poche dissonanze cognitive. Innanzitutto, Tiffany localizza le due sorelle solo sul mercato italiano e non mostra i loro volti, bensì solo le mani, la parte del corpo che, nell'immaginario comune, tradisce maggiormente i segni del tempo. In questo modo è chiaro che Lella e Ambra non sono state scelte in quanto persone, ma per la loro età. Poi c'è il problema del nome del bracciale, *Lock*, che vuol dire

chiudere, bloccare, o ancora sicura, chiusa o serratura. Il riferimento alla chiusura a lucchetto non regge in un'ottica di inclusività se intesa come apertura a generi, età e culture, però assume senso se si considera secondo una semantica del chiudere dentro, del contenimento, del comprendere in un'élite, contraddittoria del per tutti. L'inclusività e i legami sono isotopie presenti anche nella campagna della collezione *Pomellato Together*, per cui viene scelta la narrazione di un momento di vita spensierato, in riva al mare, tra una nonna barocca, ingioiellata, e una nipote dalla bellezza naturale, con giusto qualche anellino. Come per Tiffany, il senza tempo sembra trovare spazio nel continuum semantico liscio/striato, nonché in fasce rigide di oro che – non è chiaro come – riescono a essere "fluide" nella descrizione del gioiello.
Da febbraio 2023, cioè dalla collaborazione con Tiffany in poi, il feed di *Sciuraglam* è una sfilza di collaborazioni: Rinascente, Zalando, Calvin Klein, Mandarina Duck, e Lancome. In quest'ultimo caso, datato settembre 2023, siamo dinanzi a una famiglia di prodotti ageisti, la linea "Rénergie" dal cui nome si evince l'obiettivo di ridare energia a una pella che l'ha persa. La sciura dai capelli argentei ritratta nella campagna, per opera di luci e post-produzione, ha un volto liscio, con segni lievissimi all'altezza del contorno occhi, zona in cui applica la crema con molta attenzione mostrando la sua dedizione alla toilette quotidiana per la cura del corpo, con indosso un pigiama di seta bordato da piume di struzzo e in mano un Martini. Ritorna la forma di vita elegante senza sforzo, che ripudia la fragilità e il declino risemantizzando i tratti di una sensualità da film d'antan. Si euforizza una diversa dimensione di tempo, quello durativo, a disposizione, che manca ai più giovani perché parte integrante della forza lavoro. Le sciure hanno la libertà di organizzare la loro giornata e di dedicarsi alle loro passioni.

7. Conclusioni

Si è detto che ogni rappresentazione del reale è una costruzione socializzata, culturalizzata e stereotipata, e ciò vale soprattutto per l'età. Non esiste un dover essere in un certo modo al mondo, bensì il dover essere in una data cultura. Se guardiamo l'età con la lente di Douglas Holt (2023) che considera l'influenza delle relazioni strutturate in un sistema, allora ci rendiamo conto di quanto i percorsi dei sensi (comuni) siano generati dalle semiosfere di riferimento. La dolce vecchina o il vecchio saggio sono scaturiti da una "risposta a una tensione culturale che quel sistema ha in sé in quel preciso momento" (Mangano 2023). Le rappresentazioni dei sistemi moda e beauty si sostanziano come set di istruzioni coerenti a uno spazio culturale, tramite cui ci si schiera rispetto a un modo di essere (Peverini 2023). Dunque, parafrasando Holt, significato e valore dell'età derivano da come le mitologie prodotte e sedimentati nei testi di una cultura captano "una determinata tensione nella società" (Holt 2023).
In conclusione, l'analisi semiotica delle narrazioni ageiste nella moda e nella bellezza serve a esplorare criticamente gli strati di significato incorporati negli elementi visivi e testuali riferiti alla grande età. Ci spinge a mettere in discussione le norme prevalenti e a sostenere una rappresentazione più inclusiva dell'invecchiamento nel panorama culturale, che possa prendere le distanze dal continuo confronto con la gioventù. Una tale riflessione va oltre l'ambito della semiotica e si estende al contesto più ampio dei valori sociali e dell'inclusività. Non si tratta solo di una questione di rappresentazione estetica, ma un passo cruciale nella sfida ai

simboli radicati nella rappresentazione della piacevolezza estetica, per incoraggiare una rivalutazione del significato attribuito all'invecchiamento.
Passando in rassegna vari testi pubblicitari, trasversali a diverse culture, il tradizionale discorso anti-invecchiamento continua a essere prevalente nell'industria della bellezza, sostanziandosi in una retorica bellica. Le persone dovrebbero combattere e nascondere attivamente i segni del tempo attraverso vari prodotti e trattamenti, aderendo alle norme sociali che associano la giovinezza alla bellezza e alla vitalità.
Rispetto al passato si nota un approccio che celebra l'invecchiamento naturale per cui i segni dell'invecchiamento si inseriscono in una narrazione esperienziale di vissuto e saggezza. Il sapere viene sostanziato in due strade, quella durativa della proattività da percorrere adottando usi e pratiche votata al benessere, e l'altra riguardante l'aspetto puntuale della terza età dove si manifesta una volontà procedurale, mirata a interventi per limitare "i danni".
L'evoluzione dei discorsi sulla vecchiaia nella moda e nella cosmesi riflette i cambiamenti più ampi della società. La tassonomia comprende uno spettro che va dalla narrazione convenzionale dell'anti-invecchiamento a rappresentazioni più progressiste e euforiche per l'età. La chiave sta nel riconoscere la molteplicità di esperienze e prospettive delle persone, il cui vissuto non corrisponde a una data di nascita, bensì a un modo unico di stare al mondo.

Note
[1] https://all-in.withgoogle.com/audiences/age/#subvert-stereotypes
[2] *Highsnobiety* maggio 2023, https://www.highsnobiety.com/p/elderly-style-trend
[3] Al 25 febbraio 2024.

Bibliografia

Barthes, Roland
1957 *Mythologies*, Paris, Seuil.

Berthelot-Guiet, Karine
2018 "New Media, New Commodification, New Consumption for Older People", in Zhou, Jia, Salvendy, Gavriel (a cura) *Human Aspects of IT for the Aged Population. Acceptance, Communication and Participation*. ITAP 2018. Lecture Notes in Computer Science, vol. 10926, Cham, Springer.

Blaikie, Andrew, Hepworth, Mike
1997 "Representations of old age in painting and photography", in Jamieson, Anne, Harper, Sarah, Victor, Christina, (a cura di), *Critical approaches to aging and later life*, Buckingham, Open University Press, 101-117.

Caldas-Coulthard, Carmen Rosa; Moon, Rosamund
2016, Grandmother, gran, gangsta granny semiotic representations of grandmotherhood., "Gender & Language", vol. 10:3, 309-339.

Ceriani, Giulia,
2020 "Visione e anticipazione", in Pezzini, Isabella, Terracciano, Bianca (a cura di), *La moda fra senso e cambiamento: teorie, oggetti, spazi*, Milano, Meltemi.

Cole, Anna, Haebich, Anna
2007 Corporeal Colonialism and Corporal Punishment: A Cross-cultural Perspective on Body Modification, "Social Semiotics", 17:3, 293-311.

Ellison, Kirsten L.
2014 Age transcended: a semiotic and rhetorical analysis of the discourse of agelessness in North American anti-aging skin care advertisements, "Journal of Aging Studies", 29, 20–31.

Fei, Qiao, Ye, Wang,
2022 The myths of beauty, age, and marriage: femvertising by masstige cosmetic brands in the Chinese market, "Social Semiotics", 32:1.

Heinrichsmeier, Rachel
2020 *Ageing Identities and Women's Everyday Talk in a Hair Salon*, New York, Routledge.

Herrick Charlotte A., Pearcey Lynne G, Ross Candace
1997 Stigma and ageism: compounding influences in making an accurate mental health assessment, "Nurs Forum", 1997 Jul-Sep;32(3):21-6.

Holt, Douglas
2023 *Cultural branding. Come i brand diventano icone*, a cura di Dario Mangano, Paolo Peverini, Roma, Luiss University Press.

Hummert, Mary Lee, Garstka, Teri A., Shaner, Jaye L.
1997 Stereotyping of older adults: The role of target facial cues and perceiver characteristics, "Psychology and Aging", 12(1), 107–114.

Iqani, Mehita
2012 Smooth bodywork: the role of texture in images of cars and women on consumer magazine covers, "Social Semiotics", 22:3, 311-331.

Katz Stephen, Calasanti Toni,
2015 Critical perspectives on successful aging: does it "appeal more than it illuminates"?, "Gerontologist", 2015 55(1), 26-33.
Keane, Teresa
1991 "Figuratività et perception", in "Noveaux Actes Sémiotique", n. 17; trad. it. 2001 "Figuratività e percezione", in Fabbri, Paolo, Marrone, Gianfranco, (a cura di), *Semiotica in nuce. II. Teoria del discorso*, Roma, Meltemi, 211-220.
Lewis Denise C., Medvedev Katalin, Seponski Desiree M.,
2010 How Does Vogue Negotiate Age?: Fashion, the Body, and the Older Woman, "Fashion Theory" 14(4)
Loos, Eugène, Ivan, Loredana
2018 "Visual Ageism in the Media", in Ayalon, Liat, Tesch-Römer, Clemens (a cura di), *Contemporary Perspectives on Ageism. International Perspectives on Aging*, vol 19, Cham, Springer, 163-176.
Lotman, Jurij,
1998 La caccia alle streghe. Semiotica della paura, in "E/C".
Mangano, Dario
2023 "Postfazione. Biglietti d'invito", in Douglas Holt, *Cultural branding. Come i brand diventano icone*, Roma, Luiss University Press.
Peverini, Paolo
2023 "Prefazione", in Douglas Holt, *Cultural branding. Come i brand diventano icone*, Roma, Luiss University Press.
Pozzato, Maria Pia
2013 *Capire la semiotica*, Roma, Carocci.
Pozzato, Maria Pia, Panosetti, Daniela,
2013 *Passione vintage: il gusto per il passato nei consumi, nei film e nelle serie televisive*, Roma., Carocci.
Sloterdijk, Peter
2023 *Grigio*, Venezia, Marsilio.
Terracciano, Bianca
2019 *Il discorso di moda: le riviste femminili dal 1960*, Roma, Edizioni Nuova cultura.
Ylänne, Virpi
2012 *Representing Ageing: Images and Identities*, London, Palgrave Macmillan.
Ylänne, Virpi
2021 UK magazine advertising portrayals of older adults: a longitudinal, content analytic, and a social semiotic lens, "International Journal of Ageing and Later Life", 7-38.
Zhen, Sun
2023 Images of older people in Chinese fashion magazines: a visual assemblage analysis, "Visual Studies", 38:3-4, 339-350.

Décrire le vieillissement : l'amour et la haine au travers des trajectoires d'existence.

di Didier Tsala Effa

Abstract

What is the basis for attempting a semiotic definition of ageing as a state of being? The approach we propose is based on psychoanalytic theories that emphasise the impact of the losses brought about by the advent of the second half of life. This is the moment of existence when human life is constrained by the balancing act between the drives of life and death. Or this balancing act is mediated by hatred, in which case the human being is confronted with a clearly antagonistic process of destructiveness that leads to the denial of the body that has come into being. Ageing is then a rival that tests, even to the point of obsession. Or these balancing acts are mediated by love. We then proceed to reconcile and even unite the state of decline that has occurred and what remains of ourselves, which allows us to continue to benefit for ourselves from the fullness of our capacities in situ. We argue that it is the modalities of mediatisation at the heart of these games of equilibrium that create the conditions for a semiotic approach to ageing as an achieved state.

Keywords: ageing, living environment, love, hate, life trajectories.

1. Cadrage théorique

A partir de quel moment peut-on dire qu'une personne devient vieillissante? C'est une question aux multiples aspects, biologique et médical, sociologique, psychologique, historique même, etc. Et pour chacun de ces aspects, les marges sont plus qu'étendues pour saisir exactement à quel moment cet état s'installe, comme accepté et stabilisé.

Avant même de poursuivre, nous pouvons déjà remarquer la part fondamentalement évaluative de cette question. En somme, on ne deviendrait vieux qu'eu égard à une altérité dont le rôle revient à situer ou à garantir une marge : tels indicateurs objectivés - la biologie, la santé -, telle cohorte, tel contexte situé ; ou telles appréciations subjectives. Il s'ensuit des définitions hétérogènes, parfois même orthogonales.

Il en est du marketing, par exemple, qui insiste principalement sur la valence positive de la vieillesse, inscrite en tant qu'opportunité de gains dans un circuit de

production de valeurs marchandes[1]. La personne âgée devient alors une cible, parée de différents attraits selon des segmentations qui établissent ses identités en tant que diversement consommateur.
La biologie[2] tente des classifications en lien avec les processus physiologiques et psychologiques qui modifient défavorablement la structure et les fonctions de l'organisme à partir de l'âge mûr. Il est plus approprié ici de parler de vieillissement pour souligner ce processus de déstructuration.
En sociologie, dans son ouvrage *L'invention des seniors*, le sociologue Serge Guérin[3], pour parler du vieillissement, propose une typologie fondée sur les styles de vie des seniors. Il distingue les seniors traditionnels qui, à l'image de leurs aînés, conservent un grand sens de leur rôle social et sont particulièrement sensibles aux questions de sécurité ; les seniors fragilisés souvent en perte d'autonomie en raison d'handicaps physiques et de diminution de capacités cognitives ; les Boobos ou boomers bohêmes qui, pour ceux qui sont à la retraite, bénéficient du temps disponibles, de l'argent et de la santé ; et les Boofras, les boomers fragilisés en raison de la très grande avancée en âge, mais qui continuent de revendiquer attention et confort et restent attentifs aux évolutions du monde. Autrement dit, pour la sociologie, même s'il est possible de dégager des spécificités propres aux seniors au niveau notamment des pratiques, des valeurs, des modes de vie, il n'existe pas une seule manière de vieillir, mais une multitude de situations possibles qui varient selon l'état de santé de la personne, selon son niveau socio-économique et selon son intégration dans la société.
Et l'anthropologie[4]. Alors qu'ici, on envisage la vieillesse comme un fait culturel, on l'aborde principalement sous l'angle de la santé et du modèle d'investissement de la médecine dans l'humain. De ce point de vue, la question de base serait celle du risque d'exclusion des vieux par l'économie et par la santé, comme si le sujet n'était plus l'humain, mais la technique. Or, la science médicale, centrée sur la recherche médicamenteuse, ne se demande pas suffisamment si et quand la vie vaut la peine d'être vécue. Il est évident que la réponse médicamenteuse n'est pas suffisante, y compris pour les médecins eux-mêmes.
Il est possible déjà de constater que le fond épistémologique de ces définitions procède d'un modèle heuristique qui, de la personne vieillissante, prend en considération non pas d'emblée ce qui relève de l'humain en tant qu'être réel mais, à chaque fois et exclusivement, ce qui relève des relations qu'on imagine entre l'humain et des pôles d'intérêt spécifiques, entre les humains et les objets, pour la part marchande (le marketing) ; entre les humains, leurs pratiques et leurs modes de pensée en tant que collectif en société pour la sociologie ; entre les humains avec les appareils physiologiques qui organisent leur corps pour la biologie ; et entre les humains entre eux, dans leurs manières de faire à travers les cultures pour l'anthropologie.
En d'autres termes, on s'en tient en priorité surtout aux seules incidences résiduelles de l'état du vieillissement ; avec la conséquence de n'interroger à chaque fois que partiellement le fond théorique qui fait du vieillissement d'abord une composante de l'existence. C'est sur la base de constat que nous proposons d'articuler notre sujet.
Notre hypothèse procède – logiquement – de cette aporie, fondamentalement relationniste. Pourtant, la question qui se pose est de savoir de quelle manière placer au centre de la discussion cette part structurante du processus vieillissement en tant que composante de l'existence ? Et surtout comment l'étudier en

soi ? Il s'agit d'une question complexe, qui, selon nous, induit au moins un changement de perspective heuristique. D'emblée, il n'est plus question, pour observer le vieillissement, de se contenter des seuls substrats (le marketing, la société, la culture, la santé, etc.), il convient de s'appesantir d'abord concrètement sur les qualités premières qui le définissent, telle qu'il s'inscrit dans le modèle d'existence de l'humain, c'est-à-dire en tant qu'âge de la vie, intégré dans un processus.

2. Le vieillissement comme composante de l'existence

A l'inverse par exemple de l'adolescence qui fait l'objet de très nombreuses études, en tant qu'âge de la vie, en lien avec la question générale de l'existence, peu de recherches en réalité s'intéressent au vieillissement dans la même perspective. Ou alors, quand elles s'y essaient, en général, elles se concluent strictement en interprétant et/ou en caractérisant les tranches d'âge qui le ponctuent. C'est l'occasion de citer ce découpage invariablement repris ici et là[5] qui situe habituellement le vieillissement au sein de deux moments critiques : la crise du milieu de vie et la crise de la pleine maturité.
La crise du milieu de vie, autour de 35 à 40 ans est

> fréquemment décrite comme un tournant entre l'état de jeune adulte et celui de la maturité, qui s'accompagne d'une certaine remise en question et de changements importants dans la vie de l'individu. Il est admis qu'elle puisse survenir et se dérouler sur une large période, de la trentaine à la cinquantaine. Les interprétations de cette crise sont plurielles et on peut la considérer comme un processus plus ou moins nécessaire et recherché[6].

Quant à la crise de la pleine maturité, on la situe autour de 60 ou 65 ans : « l'individu est confronté à une série de changements qui concourent à le placer face à une somme de pertes susceptibles de le précipiter dans un vieillissement accéléré, s'il n'adopte pas ou s'il ne possède pas les moyens d'élaborer les stratégies adéquates[7] ».
Notre position est que là encore, il n'est toujours question que de substrat. Autrement dit, comme les autres caractérisations, ici aussi le vieillissement n'est jamais envisagé que dans un rapport avec autre chose, mais qui n'est pas intrinsèque à l'existence humaine. Comment faire alors ? c'est-à-dire comment échapper à cette contrainte toujours impérativement disciplinaire ? comment engager le vieillissement d'abord en tant que composante de l'existence humaine ?
Il s'agit de se couper de toute contrainte relationniste, et donc de s'intéresser au vieillissement pour ce qu'il est, c'est-à-dire en tant que continuité, au sein précisément de cette métaphore orientée. Le modèle qui vient à l'esprit est celui des trajectoires d'existence tel que projeté par un Andrea G. Drusini[8] par exemple, anthropologue et géographe au département de biologie de l'université de Padoue en Italie, ou tel que formalisé par un Albert Piette, lui aussi anthropologue, spécialisé dans la problématique générale de l'existence.
Drusini projette la nécessité de mettre l'accent sur le modèle des trajectoires de l'existence en rappelant la démarche de deux neurologues ayant constaté les limites d'une pratique médicale exercée dans le cadre du seul cabinet. Par exemple, il raconte le récit d'un neurologue français, François Lhermitte, qui ne se contentait pas d'observer ses patients à l'hôpital. Il allait les voir chez eux, les accompagnait au restaurant et au théâtre, en partageant autant que possible leur vie. Il évoque aussi le cas d'Oliver Sacks (1996), professeur de neurologie au Albert

Einstein College of Medicine de New York, qui, dans son livre *Un anthropologue sur Mars,* raconte les débuts de la transformation de sa pratique médicale:

> L'exploration de soi et des mondes profondément altérés ne peut pas être faite dans le cabinet d'un médecin. Avec cette idée j'ai quitté ma blouse blanche, je suis sorti de l'hôpital et j'ai commencé à explorer la vie de mes patients dans la réalité, comme un naturaliste qui va examiner de rares formes de vie, comme un anthropologue qui fait de la recherche au champ ; mais surtout comme un médecin engagé dans les visites à domicile : visites à domicile aux frontières de l'expérience humaine (p. 401).

Quant à Albert Piette[9], il parle très précisément de continuité. Selon lui, l'humain est un volume qu'il faut observer dans sa continuité, si on veut le décrire, et non pas uniquement le présupposer sur la base d'un idéal-type. Observer dans la continuité c'est accumuler des trajectoires : dans une journée, dit-il, nous faisons plusieurs choses, les unes aussi différentes que les autres. Mais c'est toujours nous. Ce qui reste de nous, conclut-il, ce ne sont pas les actions que nous effectuons. C'est ce qu'il appelle des « Exo-actions », c'est-à-dire des modes de présence, au-delà de ce que nous faisons ou de ce qui est fait avec nous.
Les Exo-actions, ce sont d'une part les traces d'autres rôles, postures ou qualités que ceux ou celles qui sont nécessaires pour accomplir une action. Quand je mange, je pense à mon cours, je pense au travail qui reste à faire. Quand je suis en cours, je pense à tel fait de ma vie, ma déception d'hier soir par exemple, au dîner juste après. Et il y a aussi, dans ce que je fais, d'autres traces, par exemple mes différentes expériences passées, ce qui confère son style au volume. L'humain en tant que volume est donc toujours plus que ce qu'il est; c'est-à-dire autre chose en minorité dans ce qu'il fait là, maintenant. Et les Exo-actions, ce sont d'autre part de gestes et des mots très divers qui s'ajoutent à l'action principale en train de se faire. On peut repérer dans ces gestes les traces d'autres actions et de relations passées, mais aussi des traces de style et aussi des expressions aléatoires, indépendantes de ces actions. C'est ce cadre qu'Albert Piette propose pour décrire l'humain. Ce cadre est essentiel et en particulier pour notre sujet, le vieillissement de l'humain ? Inscrire le vieillissement de l'humain dans sa trajectoire revient à s'en occuper en tant qu'être réel, allant de son développement depuis sa naissance, entourée de perspectives de croissance, vers une finitude marquée par des moments divers de décroissance. Quel fondement une telle orientation sous-tend-elle tout au long de ce processus ? Le regard que la psychanalyse et la psychiatrie posent notamment sur le découpage désormais avalisé du vieillissement en tant qu'âge de la vie peut nous aider à initier les termes possibles qui nous permettraient de parvenir à une sémiotique du vieillissement, autrement que préalablement disciplinaire.

3. Le vieillissement et son fondement psychanalytique

Elliott Jaques[10], psychanalyste longtemps commenté par Didier Anzieu, comme par nombre de biologistes, problématise le processus du vieillissement en revenant lui aussi sur les phases critiques établies dans le développement de l'individu, comme nous venons de l'indiquer plus haut, d'une part la « crise du milieu de vie », qu'on situe autour de 35 à 40 ans, d'autre part la crise de la pleine maturité, autour de 65 ans. Suivant l'argumentation que Jaques tient, selon nous, c'est surtout la crise du milieu de vie qui permettrait de cerner le vieillissement en tant

que processus inscrit dans une continuité, avec des séquences, des fragments de vie et dans des détails divers.
Plus précisément, selon Jaques, la crise du milieu de vie est un processus de transition qui se déroule sur plusieurs années. Elle se caractérise par des changements qui peuvent varier suivant les individus. Très globalement, cette crise se manifeste, chez la femme, par des changements en raison notamment à la venue de la ménopause et chez les hommes par des modifications attribuées à la transformation de sa virilité. Dans une étude savamment documentée, Jaques inventorie des cas de changements notables observés chez de grands génies dus à cette étape climatérique : des carrières purement et simplement arrêtés ; l'épuisement de l'instinct créatif ; ou à l'inverse, l'apparition d'une capacité à créer ; parfois aussi un changement décisif dans la qualité et le contenu de la création. Autrement dit, avec cette crise, la vie est mise à l'épreuve, dans un versant qui la modifie profondément. Elliott Jaques associe cette climatérique à un basculement décisif de l'existence humaine qui concerne, bien évidemment la part chronologique, mais qui concerne aussi et surtout la part psychologique :

> L'individu a fini de grandir et il a commencé de vieillir. Il doit faire face à un ensemble nouveau de conditions extérieures. La première partie de sa vie adulte a été vécue. Il est assis dans sa famille et son métier (à moins que l'adaptation de l'individu ne soit mauvaise) ; ses parents ont vieilli et ses enfants sont au seuil de l'âge adulte. Il faut faire le deuil de la jeunesse et de l'enfance qui sont maintenant passées et terminées. Réaliser la maturité et l'indépendance de l'âge adulte devient la principale tâche psychologique. Le paradoxe est que l'entrée dans la fleur de la vie, dans l'étape de l'accomplissement, marque le début de la fin. La mort en est le terme[11].

Il nous semble utile, avant toute approche sémiotique, de retenir ce qu'Elliot Jaques édifie au travers de cette phase de l'existence.
Avec la crise du milieu de la vie, l'individu, engagé inexorablement dans la perspective de sa propre mort, n'a pas d'autres choix que de tenter de réélaborer cet état de rupture et de dépression dans lequel il est contraint. Selon la lecture psychanalytique, ou bien il adopte une attitude de résistance, allant jusqu'au déni, ou alors il se fait à ce nouvel état, acceptant en bout de course la réalité telle qu'elle se présente désormais à lui. Des recherches dans le domaine situent cette réélaboration dans les jeux d'équilibre qui opèrent entre les pulsions de vie et de mort qui organisent et structurent notre inconscient.
Selon l'approche que Jaques propose de l'inconscient humain, ou bien ces jeux d'équilibre sont médiatisés par la haine ou bien ils le sont par l'amour. La portée de l'une comme de l'autre se justifie par des tentatives à faire le deuil de ce qui, de la première vie, a été perdu, livrant l'individu face à sa propre mort. Les conséquences qui en résultent sont manifestes des conditions (sémiotiques) par lesquelles l'individu s'inscrit, assimile et/ou affronte les exigences de son accès au vieillissement. Il nous semble utile de nous y attarder pour cerner de manière ancrée les modalités à l'œuvre une fois que l'état de vieillissement s'installe et que l'individu n'a plus d'autre choix que d'être aux prises avec ses pulsions.

4. Fondement sémiotique du vieillissement: la trajectoire de la haine et la trajectoire de l'amour

En poursuivant avec Elliott Jaques, si dans le jeux d'équilibre entre les pulsions de la vie et de la mort, la haine l'emporte sur l'amour, on observe un «débordement de la destructivité» qui peut se manifester sous diverses formes: autodestruction, envie, omnipotence grandiose, cruauté, narcissisme, avidité. De ce point de vue, seule la perspective de la mort personnelle est entrevue. En l'occurrence, poursuit Jaques, «L'amour et la haine sont clivés. L'agressivité n'est plus médiatisée par la tendresse».

Au plan sémiotique, le modèle à l'œuvre est fondamentalement tensif, et de l'ordre du tumulte (modal)[12]. Il résulte de l'insistance à retrouver absolument la vie perdue, parfois jusqu'à l'obsession. Il s'agit d'une configuration marquée par une identification souvent pathologique avec les états perdus, pour tenter de fusionner à nouveau avec eux. La femme comme l'homme, une fois atteint le milieu de vie, espère rester jeunes le plus longtemps possible, quitte à en faire une maladie. Jaques cite à ce propos: «les craintes hypocondriaques au sujet de [la] santé et de [l'] apparence physique, l'apparition d'un libertinage sexuel destiné à prouver qu'[on est] restés jeunes et puissants, le vide, le manque de jouissance de la vie, l'ennui, l'importance des préoccupations religieuses.»

Cette configuration peut aussi se traduire par un refus pur et simple d'admettre les changements advenus. Comme l'observe par exemple Gérard Le Gouès[13], psychiatre du vieillissement, «la destructivité se traduit alors sur le plan mental par une irritabilité croissante, une susceptibilité à fleur de peau, une intolérance à la moindre frustration, une tendance projective et interprétative qui font douloureusement souffrir le patient.[14]».

Mais il en est aussi des efforts consentis pour tenter d'en sortir. Il s'agit de réélaborer les conséquences de la perte définitive d'un état antérieur. De ce point de vue, faire le deuil apparaît comme une tentative pour vivre différemment le nouvel état advenu: se détacher définitivement de l'objet perdu; effacer tout pour oublier les traces anciennes, par exemple en passant à autre chose ; devenir autre, ou alors subir.

En tentant une formulation sémiotique, il nous semble que cette réélaboration n'opèrerait ainsi qu'au prix d'un procès réactif. Le vieillissement est envisagé comme une source exogène, antagoniste *a priori*. Il faut s'y opposer de fait. Il est manifeste que, de ce point de vue, c'est surtout majoritairement l'activité sensorielle, c'est-à-dire la part d'excitabilité de l'individu, qui est en question. Tout se passe alors comme si le vieillissement ne sollicitait de lui que ses «appareils enregistreurs», comme cela est le cas chez les êtres inférieurs : crainte, irritabilité, susceptibilité, intolérance, tendance projective et interprétative, avons-nous souligné. Il s'agit de stratégies défensives les plus rudimentaires, ce qui permet de mieux ajourner les affections induites par le vieillissement.

Il n'est donc pas question d'analyse, ni de travail interprétatif. Le refus du changement a pour perspective de réduire le vieillissement à un procès dont tout objet n'a d'efficience que soumis à un blocage intransitif. En l'occurrence, cela correspond à une des caractéristiques que François Dagonet[15] par exemple, spécialiste du vivant, attribue au «sensoriel» :

> Autre caractéristique : le «sensoriel» ne ressent pas ce qui l'affecte ; en raison de sa minimalité, l'insensibilité organique ressemble tout au plus à un effleurement ;

> et elle le rapporte immédiatement à ce qui l'occasionne (l'objet) ; dès que nous voyons, nous savons ce qui vient de nous impressionner, car nous commençons à distinguer, bien encore que confusément, la forme, les dimensions, le relief, la grandeur, l'éloignement.[16]

Le vieillissement est alors vécu non pas comme un état, mais principalement comme une alerte. On comprend mieux sûrement pourquoi il est question de frustration, d'irritabilité, d'intolérance, etc. Décrire le vieillissement de ce point de vue, revient alors à observer cet effet de tumulte, subséquent à toute alerte. Telle en est la forme sémiotique.
En guise d'illustration, la littérature nous offre quelques exemples à ce propos. C'est le cas du personnage de Thérèse Desqueyroux, dans le roman éponyme de François Mauriac ou encore de Mathilde Loisel dans la nouvelle *La parure* de Maupassant.
Vieillie par une vie de mariage qu'elle n'avait jamais désirée, Thèrèse Desqueyroux, exilée à Paris après qu'elle a raté d'empoisonner son mari, se convainc de retrouver sa jeunesse en effaçant (conjurant) toutes les traces de sa vie provinciale. Elle a fini d'être Desqueyroux, elle est redevenue Larroque, elle a des envies de liberté, elle rencontre des inconnus, elle vit au hasard. Telles en sont la trame et la trajectoire narratives:

> Thérèse ne redoutait plus la solitude. Il suffisait qu'elle demeurât immobile : comme son corps, étendu dans la lande du Midi, eût attiré les fourmis, les chiens, ici elle pressentait déjà autour de sa chair une agitation obscure, un remous. Elle eut faim, se leva, vit dans une glace d'Old England la jeune femme qu'elle était : ce costume de voyage très ajusté lui allait bien. Mais de son temps d'Argelouse [...] elle gardait une figure comme rongée : ses pommettes trop saillantes, ce nez court. Elle songea : 'Je n'ai pas d'âge.'
> Elle déjeuna (comme souvent dans ses rêves) rue Royale. Pourquoi rentrer à l'hôtel puisqu'elle n'en avait pas envie ? Un chaud contentement lui venait, grâce à cette demi-bouteille de Pouilly. Elle demanda des cigarettes. Un jeune homme, d'une table voisine, lui tendit son briquet allumé, et elle sourit.

Quant à Mathilde, elle n'a pas de choix. Son corps éprouvé, presqu'abîmé est la conséquence d'un incident qui l'a condamné à travailler pendant 10 ans pour rembourser une dette. Cela suffit à la caractériser comme vieille. Elle ne peut en faire le deuil qu'en se complaisant dans le regret:
Mme Loisel semblait vieille, maintenant. Elle était devenue la femme forte, et dure, et rude, des ménages pauvres. Mal peignée, avec les jupes de travers et les mains rouges, elle parlait haut, lavait à grande eau les planchers. Mais parfois, lorsque son mari était au bureau, elle s'asseyait auprès de la fenêtre, et elle songeait à cette soirée d'autrefois, à ce bal où elle avait été si belle et si fêtée. Que serait-il arrivé si elle n'avait point perdu cette parure ? Qui sait ? Qui sait ? Comme la vie est singulière, changeante ! Comme il faut peu de chose pour vous perdre ou vous sauver !
La situation est différente cette fois quand le jeu de l'équilibre opère en faveur de l'amour. Selon Elliot Jaques, dans ce cas, tout se règle à la jonction d'une union pulsionnelle où la haine est atténuée par l'amour:

> […] la rencontre du milieu de la vie avec la mort et la haine prend une tournure différente. Les fantasmes inconscients de haine sont alors ranimés et non plus déniés, mais médiatisés par l'amour : ceux de mort et de destruction sont médiatisés

> par la réparation et le désir de vivre ; ceux concernant les bons objets attaqués et endommagés par la haine revivent à nouveau et sont guéris par un chagrin plein d'amour ; ceux d'envie destructrice sont réparés par l'admiration et la gratitude ; ceux de confiance et d'espoir sont vécus à travers, non plus le déni, mais la certitude intérieure que les tourments du chagrin et de la perte, de la culpabilité et de la persécution peuvent être supportés et dépassés, si une réparation aimante y fait face.[17]

Du fait de cette jonction, la perspective de la mort se transforme en une expérience positive. On supporte mieux les angoisses provoquées par l'avènement du milieu de la vie. Non pas que l'individu ne traverse plus d'étapes dépressives, celles-ci sont médiatisées par un sentiment d'accomplissement, si ce n'est de plénitude.

On n'a plus besoin de s'idéaliser ou de devoir entreprendre des actions de résistance ou de déni. Pour l'individu, le processus de vieillissement s'accompagne de sa capacité à faire le deuil de sa mort à venir. En d'autres termes, on n'est plus persécuté. Le modèle à l'œuvre procède de cet état de conciliation ou même de réconciliation. Gérard Le Gouès, par exemple encore, rappelle à ce propos les faits de réinvestissement qu'on observe parfois au sein de certains couples, pour ajuster leur sensualité à la situation de décroissance advenue. Il constate que souvent dans ces cas : «Lorsque que le changement du registre sexuel est soutenu par une bonne tendresse génitale, le passage à un échange réajusté se fait sans trop de dommage[18].» Le modèle à l'œuvre s'apparente à ce mouvement de substitution. Il s'agit de reconsidérer, même de revoir à la baisse ses prétentions antérieures, ce qui peut avoir pour effet de sublimer l'état de décroissance advenu. Un tel mouvement, toujours selon Le Gouès, peut être associé parfois aussi à la mobilisation de sublimations artistiques ou intellectuelles. C'est une voie qui permet, par déplacement, de continuer de jouir notamment de sa puissance et de sa séduction.

Pour le corps vieillissant, à l'inverse du modèle précédent, le corps concerné ne l'est plus dans son ontologie, il est spécifié, c'est-à-dire considéré au travers de certaines de ses fonctions, celles devenues défaillantes. Le mouvement de substitution dont il est question opère alors plutôt comme un réaménagement de fonctions pour que celles-ci opèrent sous d'autres modalités. Autrement dit, un tel mouvement serait à distinguer de recours à des artifices tels que par exemple la chirurgie esthétique ou encore l'usage par les hommes notamment de stimulants érectifs tels que le viagra par exemple dont le but à ce moment serait de tenter un retour à la chose et à sa fonction originelle, ce qui n'est pas possible.

Mais on peut aussi s'apercevoir que les fonctions dont il est question, d'autre part, ne se réduisent pas aux seules parties physiologiques du corps. La part mentale de l'individu peut aussi être concernée. C'est ce que révèle cet énoncé de Claude Levi Strauss, habituellement emprunté, lorsqu'à l'occasion de son 90e anniversaire, il entamait son discours en évoquant l'état de son corps:

> Montaigne dit que la vieillesse nous diminue chaque jour et nous entame de telle sorte que, quand la mort survient, elle n'emporte plus qu'un quart d'homme ou d'un demi-homme. Montaigne est mort à 59 ans et ne pouvait sans doute avoir idée de l'extrême vieillesse où je me trouve aujourd'hui. Dans ce grand âge que je ne pensais pas atteindre, et qui constitue une des plus curieuses surprises de mon existence, j'ai le sentiment d'être un hologramme brisé. Cet hologramme ne possède

> plus son unité entière, et cependant, comme dans tout hologramme, chaque partie restante conserve une image et une représentation complète du tout. Ainsi y a-t-il aujourd'hui pour moi un moi réel, qui n'est plus que le quart ou la moitié d'un homme, et un moi virtuel, qui conserve encore vive une idée du tout. Le moi virtuel dresse un projet de livre, commence à en organiser les chapitres, et dit au moi réel : 'c'est à toi de continuer.' Et le moi réel, qui ne peut plus, dit au moi virtuel : 'C'est ton affaire. C'est toi seul qui vois la totalité.' Ma vie se déroule à présent dans ce dialogue très étrange. Je vous suis très reconnaissant d'avoir pour quelques instants, grâce à votre présence aujourd'hui et votre amitié, fait cesser ce dialogue en permettant un moment à ces deux moi de coïncider de nouveau[19].

Le dédoublement que Lévi Strauss évoque opère en effet comme une réélaboration de la position dépressive dans laquelle son corps le plonge désormais. Tout comme Montaigne, il est conscient lui aussi de l'état de décroissance de son corps, il n'est plus entier et ne préexiste plus que pour une petite partie restante. Et c'est parce qu'il accepte cette diminution qu'il parvient à en sublimer les performances. Tout opportunément d'ailleurs, on pourrait observer que la coïncidence entre le moi réel dont il parle et l'hologramme qui conserve une représentation du tout correspond en réalité à un homme et demi. Il y a donc gain. Le vertige de l'amour!
En se souvenant de Virgile, Jaques associe une telle perspective à une période qu'il compare au purgatoire : « Ainsi parle Virgile : « Jusqu'à l'Averne la descente est facile. Mais lorsqu'à partir de là tu te rappelleras ton voyage, là est le vrai travail, là la tâche immense que peu mènent à bien. » ». A l'inverse de la première réélaboration centrée sur la destructivité, il en résulte une acceptation de soi, tel que l'on est réellement, avec ses défauts. Il en résulte aussi une acceptation des pertes qui, de façon continue, sont provoquées par la perspective de la deuxième partie de la vie. Aucun tumulte n'est de mise.

5. Pour conclure

Le regard que nous venons de proposer est une tentative pour relever les incidences et la pertinence des pertes convoyées par l'avènement de la deuxième moitié de la vie. Nous avons choisi la perspective des trajectoires comme modèle pour en établir les conditions d'une sémiotique. Si dès cet instant la vie est contrainte par le jeu d'équilibre entre les pulsions de la vie et de la mort, ce sont les modalités de médiatisation au centre de ces jeux d'équilibre qui induisent les conditions pour une approche sémiotique du vieillissement comme état advenu. Ou bien ces jeux d'équilibre sont médiatisés par la haine, à ce moment l'humain est aux prises avec un processus de destructivité, clairement antagoniste, ce qui le conduit au reniement de son corps advenu. Le vieillissement est un rival qui éprouve, et avec insistance, y compris jusqu'à l'obsession, avec les conséquences qui s'ensuivent. Ou bien ces jeux d'équilibre sont médiatisés par l'amour. On procède alors par des faits de conciliation et même de réconciliation entre l'état de décroissance advenu et ce qui reste de soi, c'est ce qui permet par effet de déplacement ou par un mouvement de substitution de continuer de bénéficier, pour soi, de l'entièreté de ses capacités *in situ.*
Il nous semble que c'est selon de telles modalités qu'il est possible d'envisager le vieillissement de manière beaucoup plus ancrée : s'intéresser aux trajectoires, et non pas d'abord aux conséquences en aval, ce qui correspondrait à une perspective *a priori.*

Note

[1] Voir par exemple Mathé Thierry, Hebel Pascale, Perrot Martyne, Robineau Delphine, *Credoc, Les cahiers de recherche. Comment consomment les seniors ?* décembre 2012 ; Lehuédé Franck, Les seniors : des consommateurs accomplis, Credoc, 2003 ; Aribaud Frédérique, Tréguerlé Jean-Paul, *Silver marketing. Les meilleures pratiques pour communiquer aux seniors*, Paris, Dunod, 2016

[2] Gillain Sophie, « Biologie du vieillissement, Vieillissement physiologique et pathologique », Communication scientifique. Voir : https://www.uliege.be/upload/docs/application/pdf/2021-12/verviers-gillain-biologievieillissement-20211115.pdf ; de Beauvoir, Simone. « Chapitre premier. Vieillesse et biologie », *La Vieillesse.* sous la direction de de Beauvoir Simone. Gallimard, 2020, pp. 27-56.

[3] Guérin Serge, *L'invention des seniors,* Paris, Hachette Littératures, 2007

[4] Chapuis-Lucciani Nicole ; Drusini Andrea. *Anthropologie du vieillissement et de la longévité* In : *L'homme et sa diversité : Perspectives en enjeux de l'anthropologie biologique* [en ligne]. Paris : CNRS Éditions, 2007 (généré le 05 décembre 2023). Disponible sur Internet : http://books.openedition.org/editionscnrs/2998. ISBN : 9782271077936. DOI : https://doi.org/10.4000/books.editionscnrs.2998

[5] Jeandel Claude, «Les différents parcours du vieillissement», in *Les Tribunes de la santé 2005/2 (no 7)*, pp 25-35. https://www.cairn.info/revue-les-tribunes-de-la-sante1-2005-2-page-25.htm. Cité le 10 février 2024.

[6] *Idem*.

[7] *Ibidem*

[8] Drusini Andrea G., « Le vieillissement à l'âge de la technique : les vieux seraient-ils exclus de la société et rejetés par l'économie ? » in *Géographie, économie, société 2007/4 (Vol. 9),* pages 487 à 498, Paris, Éditions Lavoisier

[9] Piette Albert*, Le volume humain. Esquisse d'une science de l'homme*, Paris, Bord de l'eau, 2017

[10] Elliott Jaques, « Mort et crise du milieu de la vie ». (« Death and Midlife Crisis »), in *International Journal of Psychoanalysis*, 1963, 46, 502-514 ; traduction française par Didier Anzieu, in *Crise, rupture et dépassement,* Dunod, 1979, pp. 277-305.)

[11] *Idem*. p.511

[12] Voir Greimas Algirdas Julien, Fontanille Jacques, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil, 1991

[13] Le Gouès Gérard, *L'âge et le principe du plaisir,* Paris, Dunod, 2000

[14] *Idem.* p.101

[15] Dagonet François, *Changement de perspective. Le dedans et le dehors,* Paris, La table ronde, 2002.

[16] *Idem.* p.30

[17] *Idem*. p.23

[18] *Idem*. p.51

[19] Propos rapportés par Roger-Pol Droit, dans le journal *Le Monde,* Janvier 1999

Bibliographie

Aribaud Frédérique, Tréguerlé Jean-Paul,
2016 *Silver marketing. Les meilleures pratiques pour communiquer aux seniors,* Paris, Dunod.

Chapuis-Lucciani Nicole ; Drusini Andrea.
2007 «Anthropologie du vieillissement et de la longévité» in *L'homme et sa diversité : Perspectives en enjeux de l'anthropologie biologique* [en ligne]. Paris : CNRS Éditions, 2007 (généré le 05 décembre 2023). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/editionscnrs/2998>. ISBN : 9782271077936. DOI : https://doi.org/10.4000/books.editionscnrs.2998

Dagonet François,
2002 *Changement de perspective. Le dedans et le dehors,* Paris, La table ronde.

de Beauvoir, Simone.
2020 «Chapitre premier. Vieillesse et biologie», in de Beauvoir Simone *La Vieillesse* (sous la dir), Paris, Gallimard, pp. 27-56.

Drusini Andrea G.
2007 «Le vieillissement à l'âge de la technique : les vieux seraient-ils exclus de la société et rejetés par l'économie ?» in *Géographie, économie, société 2007/4 (Vol. 9)*, pages 487 à 498, Paris, Éditions Lavoisier

Elliott Jaques,
1979 «Mort et crise du milieu de la vie». (« Death and Midlife Crisis »), in *International Journal of Psychoanalysis, 1963, 46, 502-514* ; traduction française par Didier Anzieu, in *Crise, rupture et dépassement*, Dunod, pp. 277-305.

Gillain Sophie,
«Biologie du vieillissement, Vieillissement physiologique et pathologique», Communication scientifique.

Greimas Algirdas Julien, Fontanille Jacques
1991 *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil.

Guérin Serge
2007 *L'invention des seniors,* Paris, Hachette Littératures.

Jeandel Claude
2024 «Les différents parcours du vieillissement », in *Les Tribunes de la santé 2005/2 (no 7)*, pp 25-35. https://www.cairn.info/revue-les-tribunes-de-la-sante1-2005-2-page-25.htm . Cité le 10 février.

Le Gouès Gérard
2000 *L'âge et le principe du plaisir*, Paris, Dunod.

Lehuédé Franck
2003 *Les seniors : des consommateurs accomplis*, Credoc;
https://www.uliege.be/upload/docs/application/pdf/2021-12/verviers-gillain-biologievieillissement-20211115.pdf ;

Mathé Thierry, Hebel Pascale, Perrot Martyne, Robineau Delphine, Credoc
2012 *Les cahiers de recherche. Comment consomment les seniors ?* décembre.

Piette Albert
2014*Contre le relationnisme. Lettres aux anthropologues*, Paris, Le bord de l'eau.
2017 *Le volume humain. Esquisse d'une science de l'homme*, Paris, Bord de l'eau.

Biografie delle autrici e degli autori

Flavio Valerio Alessi è dottorando presso l'Alma Mater Studiorum Università di Bologna. Si interessa di semiotica della cultura, in particolare indagando il rapporto tra la gestione e la comunicazione pubblica del sapere scientifico in condizioni di incertezza. In ambito semiotico-cognitivo, i suoi interessi di ricerca riguardano i disturbi dello spettro autistico. Ha preso parte al progetto europeo NeMo. Attualmente insegna semiotica presso la NABA di Roma.

Federico Bellentani è un ricercatore post-doc e project manager all'interno del Progetto ERC-PoC EUFACETS presso l'Università di Torino. Ha conseguito il dottorato di ricerca all'Università di Cardiff (2017) e la laurea magistrale in semiotica (2013) all'Università di Bologna. Nel 2015-2016 è stato ricercatore ospite presso il Dipartimento di Semiotica dell'Università di Tartu, Estonia. Attualmente è vicepresidente dell'Associazione Internazionale di Semiotica dello Spazio e del Tempo e Head of Marketing and Communication presso Injenia, azienda italiana di ICT specializzata in intelligenza artificiale con una solida base in semiotica e storytelling. La sua produzione scientifica include tre libri e oltre 30 articoli in semiotica, cultura digitale, geografia culturale e architettura. Ha presentato la sua ricerca in numerose conferenze internazionali; tra queste, è stato invitato a tenere una conferenza in un programma internazionale che ha riunito studiosi influenti e l'ex Presidente dell'Estonia, Kersti Kaljulaid.

Angelina Biktchourina è docente presso l'INALCO di Parigi e membro del CREE (Centre de recherche Europes-Eurasie), insegna grammatica russa e traduzione specializzata. La sua ricerca attuale si concentra sugli appellativi e in particolare è interessata alle norme che regolano l›uso corrente dei pronomi e dei sostantivi di interpellazione nei media russi e in caso di enallage. Dedica inoltre parte della sua ricerca allo studio della rappresentazione della vecchiaia e dell'invecchiamento nel discorso giuridico, sociale e istituzionale russo.

Marianna Boero è professoressa Associata di Filosofia e teoria dei linguaggi nel Dipartimento di Scienze della Comunicazione dell'Università degli Studi di Teramo, dove insegna Semiotica, Semiotica della pubblicità e del consumo e Semiotica dei nuovi media. Precedentemente ha lavorato come assegnista di ricerca presso l'Università di Teramo, come Visiting Research Fellow presso l'Università di Tolosa e come Visiting Professor presso l'Università di Zara, Odessa e Trnava. Ha inoltre insegnato Semiotica per il Design presso l'Università D'Annunzio, Semiotica presso l'Accademia NABA di Roma, Semiotica della moda presso l'Università Sapienza di Roma. Si occupa di semiotica del testo, semiotica della pubblicità e del consumo, semiotica della cultura, socio-semiotica e studi sulla comunicazione, pubblicando diversi articoli e tre monografie su questi temi.

António Carvalho ha conseguito il dottorato di ricerca in Architettura con una tesi sulla progettazione di alloggi per anziani. È professore associato di Architettura e Urbanistica al Politecnico di Milano, dove insegna come progettare spazi a misura di anziano. È ricercatore presso il DASTU - Dipartimento di Architettura e Studi Urbani e i suoi interessi di ricerca sono l'edilizia abitativa age-friendly, gli spazi intergenerazionali, gli ambienti inclusivi, lo spazio urbano condiviso, gli spazi verdi di quartiere e il placemaking. Ha tenuto conferenze in diverse università europee e ha pubblicato su questi temi in diverse riviste accademiche. In precedenza ha insegnato in Portogallo ed è stato Visiting Professor in Svizzera, Spagna e Cina.
Antonio Carvalho è un architetto e urbanista pluripremiato che dirige il suo studio di architettura a Lisbona dal 1988, con un raggio di attività che si estende in tutto il Portogallo.

Emma Cesari laureata in Lettere Moderne all'Alma Mater Studiorum Università di Bologna, è dottoressa magistrale in Arti Visive del medesimo ateneo. Nella sua tesi magistrale in Semiotica del Visibile, dal titolo *Les Doubles-Jeux nell'arte narrativa di Sophie Calle*, ha studiato il complesso ed affascinante lavoro dell'artista francese, analizzando in particolare il dualismo intrinseco alla sua opera, che si muove tra verità e finzione, autobiografia e rapporto con l'altro, fotografia e testo, installazione di mostre e libri d'artista. È ora specializzanda presso la Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici dell'Università di Bologna.

Mario Da Angelis si è laureato in Arti Visive come allievo del Collegio Superiore dell'Università di Bologna "Alma Mater Studiorum" (dir. Lucia Corrain), è attualmente dottorando in Storia delle Arti presso l'Università Ca' Foscari di Venezia. Si interessa di arte, teoria critica e cultura visuale contemporanee, con speciale attenzione alla pittura post-impressionista francese, all'estetica del processo creativo e al cinema sperimentale dal duemila ad oggi. Membro del comitato redazionale della "Rivista di Engramma", ha partecipato a convegni internazionali e scritto saggi e articoli su diverse riviste scientifiche e blog di settore.

Giusy Gallo è professoressa associata di Filosofia e teoria dei linguaggi all'Università della Calabria. È caporedattrice della *Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio*. La sua attività di ricerca si colloca nell'area della Filosofia della comunicazione con interessi relativi alle nuove tecnologie e all'Intelligenza Artificiale. Negli ultimi anni ha pubblicato articoli sulla narrazione nella serialità televisiva, sulla comunicazione politica e su questioni filosofiche sollecitate dalla robotica e dagli algoritmi.

Francesco Galofaro è professore associato all'Università IULM di Milano. Ha ottenuto il dottorato di ricerca in semiotica con Umberto Eco e Maria Pia Pozzato nel 2005. È componente del Centro Universitario Bolognese di Etnosemiotica, diretto da Francesco Marsciani, e ha fatto parte del gruppo di ricerca ERC NeMoSanctI, diretto da Jenny Ponzo presso l'Università di Torino. Con Cinzia Bianchi è coordinatore di redazione della rivista di semiotica online Ocula.

Remo Gramigna è assegnista di ricerca Post-doc FACETS (*Face Aesthetics in Contemporary E-Technological Societies*) presso il Dipartimento di Filosofia e Scienze dell'Educazione dell'Università degli Studi di Torino. Laureato in Scienze della Comunicazione presso l'Università "La Sapienza" Roma e in Semiotica a Tartu, in Estonia. Consegue il titolo di Dottore di Ricerca in *Semiotica e Studi della Cultura* presso l'Università di Tartu con una tesi sul problema filosofico del segno e della menzogna in S. Agostino. È stato *Visiting Scholar* presso l'Università di Siena, *Research Fellow in Culure and Cognition* presso l'Università di Tartu e redattore della rivista internazionale di semiotica *Sign Systems Studies*. Ha pubblicato numerosi saggi su riviste e pubblicazioni nazionali e internazionali e curato numerosi volumi e numeri speciali, soprattutto sulla storia della semiotica. Si è interessato ai problemi di semiotica generale, di semiotica della cultura, di teoria dei linguaggi e dei testi, di semiotica della manipolazione e dell'inganno.

Massimo Leone è professore Ordinario di Filosofia della Comunicazione, Semiotica Culturale e Semiotica Visuale presso il Dipartimento di Filosofia e Scienze dell'Educazione dell'Università di Torino, Italia; Direttore di ISR-FBK, il Centro per le Scienze Religiose della "Fondazione Bruno Kessler" di Trento; professore di Semiotica presso il Dipartimento di Lingua e Letteratura Cinese dell'Università di Shanghai, Cina; membro associato di *Cambridge Digital Humanities*, Università di Cambridge, Regno Unito; e professore aggiunto presso l'Università UCAB di Caracas, Venezuela. È stato visiting professor in diverse università dei cinque continenti. È autore di quindici libri, ha curato più di cinquanta volumi collettivi e ha pubblicato più di seicento articoli in semiotica, studi religiosi e studi visivi. È vincitore di un ERC Consolidator Grant 2018 e di un ERC Proof of Concept Grant 2022. È caporedattore di *Lexia*, la rivista semiotica del Centro di Ricerca Interdisciplinare sulla Comunicazione dell'Università di Torino, della rivista *Semiotica* (De Gruyter) e direttore delle collane "I Saggi di Lexia" (Roma: Aracne), "Semiotics of Religion" (Berlino e Boston: Walter de Gruyter) e "Advances in Face Studies" (Londra e New York: Routledge).

Luigi Lobaccaro è assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Filosofia dell'Università di Bologna. I suoi interessi di ricerca sono la semiotica dell'esperienza, la semiotica cognitiva, le scienze cognitive 4E e la psicopatologia. In particolare, la sua ricerca si è concentrata sulla comprensione e l'analisi dei processi di senso legati all'esperienza schizofrenica.

Emiliano Loria già assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Medicina Traslazionale dell'Università del Piemonte Orientale, è project manager del progetto Erasmus+ Beyond the Emergency (2021-2024) dedicato alla pedagogia medica e infermieristica per l'assistenza a distanza di pazienti fragili con malattie croniche. Membro del comitato editoriale del Progetto Aging (UPO), si occupa di invecchiamento e trattamenti psichiatrici in pazienti farmaco-resistenti. È capo-redattore della rivista scientifica Mefisto, edita da ETS e focalizzata sulla filosofia e la storia della medicina. Attualmente è docente di filosofia e storia nei licei della provincia di Roma.

Patrizia Magli professore di semiotica, ha insegnato presso il dipartimento di Scienze della comunicazione all'Università di Bologna e poi nel corso di laurea di Arte e Design all'Università di Venezia (IUAV). Nella sua lunga carriera accademica si è occupata di varie forme di testualità e, in particolare, di teatro, design e di arte contemporanea. Tra i suoi libri, *Corpo e linguaggio*, Roma, Ed. Espresso (1980), *Il volto e l'anima*, Milano, Bompiani (1995), *Semiotica. Teoria, metodo, analisi*, Venezia, Marsilio Editori (2004), *Pitturare il volto. Il Trucco, l'Arte, la Moda*, Venezia, Marsilio Editori (2013), *Il volto raccontato. Ritratto e autoritratto in letteratura*, Milano, Raffaello Cortina Editore, (2016), *Il senso e la materia. Architettura, design e arte contemporanea*, Venezia, Marsilio Editori (2023).

Fabio Montesanti è Dottorando in StudiUmanistici (DM 352/2022 – Pubblica amministrazione, Ciclo XXXVIII) con sede amministrativa presso l'Università della Calabria (CS), nell'ambito del Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza (PNRR). Recentemente, nell'ambito dello stesso ateneo, gli è stato assegnato lo status di Cultore della Materia (M-FIL/05- FILOSOFIA E TEORIA DEI LINGUAGGI). Ha conseguito la laurea triennale in Comunicazione & Dams, con una tesi intitolata "*Sofistica 2.0: Da Gorgia ai social network*", nella quale ha analizzato il potere persuasivo del linguaggio nel corso della storia; per quanto riguarda la laurea magistrale, con tesi intitolata "*Il fenomeno del code-switching: dall'Italiano standard all'Italiano digitato*", ha analizzato il fenomeno linguistico della commutazione di codice in base alla situazione comunicativa in cui è coinvolto il parlante. Al momento, collabora con la Rete Civica "Iperbole", dedita alla semplificazione dei testi amministrativi, al fine di aumentarne l'accessibilità ai cittadini.

Jenny Ponzo è professoressa Associata all'Università di Torino, dove insegna Semiotica delle Culture Religiose e Semioetica. È attualmente Direttrice del Centro Interdipartimentale di Ricerca sulla Comunicazione. Tra il 2018 e il 2024 è stata la Principal Investigator del progetto NeMoSanctI "New Models of Sanctity in Italy", finanziato dall'ERC (StG. g.a. 757314), in precedenza ha svolto attività di ricerca e insegnamento presso la Ludwig-Maximilians-University Munich e l'Università di Losanna.

Maddalena Sanfilippo è dottoressa magistrale in Semiotica presso l'Università degli Studi di Bologna.Attualmente è titolare di una borsa post-lauream in Semiotica presso il dipartimento Culture e Societàdell'Università di Palermo, dove svolge attività di ricerca sulla semiotica del gusto e sulla comunicazione digitale.

Bianca Terracciano è ricercatrice presso il Dipartimento di Comunicazione e Ricerca Sociale della Sapienza Università di Roma, dove insegna "Scienze semiotiche dei testi e dei linguaggi" e "Semiotica di genere". Le sue ricerche vertono sulla semiotica della cultura e della moda, sui social media, sulla propaganda cospirazionista, sull'Hallyu coreano e sulle arti marziali. È autrice di tre libri, coautrice di uno, ha curato cinque volumi e ha scritto più di cento pubblicazioni, come capitoli di libri, articoli in riviste internazionali e riviste culturali.

Didier Tsala Effa è co-direttore del Laboratorio Vie Santé UR 24134 | Vieillissement, Fragilité, Prévention, e-Santé dell'Università di Limoges, dove è responsabile delle scienze umane e sociali. Autore di numerose pubblicazioni, si interessa della fragilità degli anziani e della prevenzione della perdita di autonomia in casa. Gran parte della sua ricerca si concentra anche sulla semiotica applicata agli oggetti di consumo quotidiano e agli oggetti intelligenti (robotica umanoide, interfacce digitali).