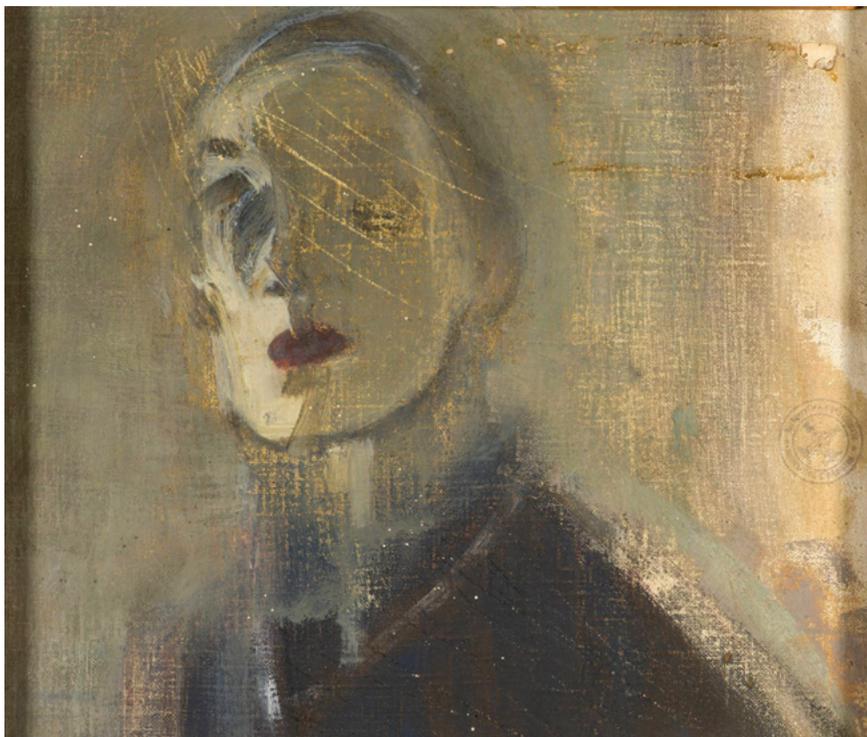


Carte Semiotiche 2024/1

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	<i>Alma Mater Studiorum</i> – Università di Bologna
Georges Didi-Huberman	EHESS-CEHTA Paris
Umberto Eco †	<i>Alma Mater Studiorum</i> – 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	<i>Alma Mater Studiorum</i> – Università di Bologna
Jorge Lozano †	Universidad Complutense de Madrid
Gianfranco Marrone	Università di Palermo
Francesco Marsciani	<i>Alma Mater Studiorum</i> – 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 Pré vost	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	<i>Alma Mater Studiorum</i> – 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 <i>Mauro Portello e Maria Pia Pozzato</i>	9
I destini del corpo. Anzianità, corporeità e significazione nel cinema contemporaneo <i>Flavio Valerio Alessi e Luigi Lobaccaro</i>	31
Ripensare il volto digitale nella Silver Age <i>Federico Bellentani e Massimo Leone</i>	50
Les termes russes pour interpeller et désigner des gens âgés: Usages et évolution dans la littérature et le cinéma <i>Angelina Biktchourina</i>	68
Images of the Elderly in Advertising: a Sociosemiotic Perspective <i>Marianna Boero</i>	89
A Lifelong Neighbourhood: Alvalade in Lisbon, Portugal <i>António Carvalho</i>	104
Silver Age e arti visive, tra realismo, idealizzazione ed estetizzazione. Uno studio diacronico <i>Emma Cesari</i>	124
Vortex in [∞] punti <i>Mario De Angelis</i>	151

Il care robot si prende cura di te: narrazioni e rappresentazioni della Silver Age <i>Giusy Gallo</i>	177
Il superuomo che invecchia: la terza età nei fumetti di supereroi <i>Francesco Galofaro</i>	189
Biography of a wrinkle. Aging, temporality, and transformation of the human face <i>Remo Gramigna</i>	206
Prosocialità, creatività sessuale e tecnologie per l'assistenza medica a distanza. Cambiamenti sociali attraverso nuovi comportamenti nella terza età <i>Emiliano Loria</i>	221
Tra Vanitas e vanità. Marginalità e potere nell'autoritratto femminile <i>Patrizia Magli</i>	234
“OK, NON-BOOMER”: pensare “da vecchi” come risorsa su internet <i>Fabio Montesanti</i>	246
The accumulation of an external memory: semiotic reflections on a counter-narrative about the aged body <i>Jenny Ponzio</i>	259
La cucina della nonna su TikTok. Trasformazioni di un mito culinario. <i>Maddalena Sanfilippo</i>	272
Codificare la vecchiaia: rappresentazioni di corpi, ridefinizioni di pratiche tra moda e cosmesi <i>Bianca Terracciano</i>	297
Décrire le vieillissement : l'amour et la haine au travers des trajectoires d'existence <i>Didier Tsala Effa</i>	314
Biografie delle autrici e degli autori	325

Silver Age
Nuove culture della vecchiaia

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 aesthetisation, 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 Marin¹, 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 famosus 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 passo⁴, 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 realismo⁵ (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? Arasse⁶, 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 enfatizza⁸.

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 Raffaello. 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 Künstlerbund 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 senile¹⁰. Il realismo della rappresentazione klimtiana è senz'altro debitore – secondo l'opinione di Frodl¹¹

– 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 vecchiaia 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 (eccezione 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 artisti¹² 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.

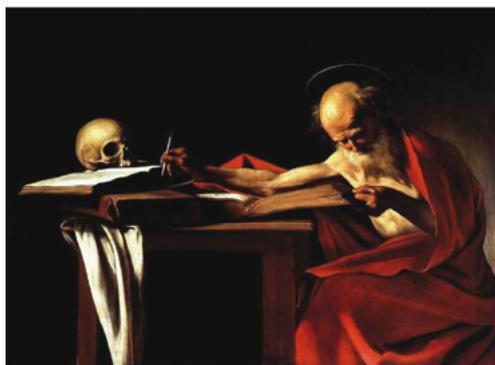


Fig. 5 Caravaggio, *San Girolamo penitente*, cm 112 x 157, olio su tela, 1605 circa; Roma, Galleria Borghese.



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.

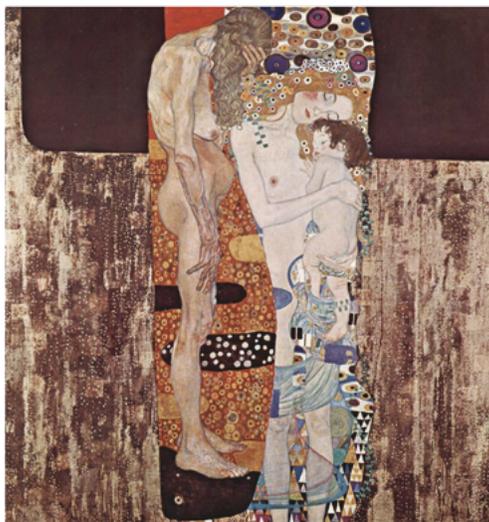


Fig. 12 Gustav Klimt, *Le tre età della donna*,
cm 180 x 180, olio su tela, 1905; Roma,
Galleria Nazionale d'Arte Moderna.



Fig. 13 Auguste Rodin,
Coelei 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* και *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, connotato 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 promette 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 mortale¹³, 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 penserosi. 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 raggiunge 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 Pigalle¹⁵) 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 successi¹⁷. 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.

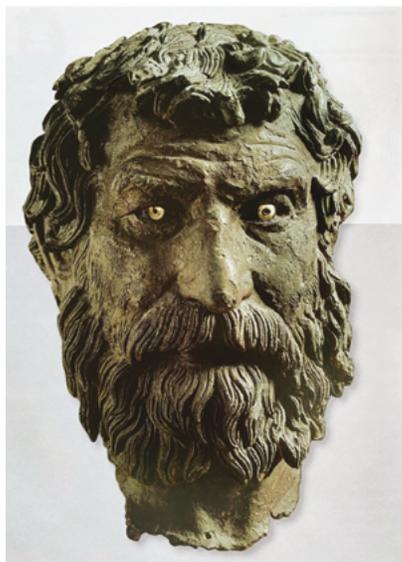


Fig. 19 *Testa del filosofo di Anticitera*, h. cm 29, bronzo, 240-220 a.C.; Atene, Museo Archeologico Nazionale.

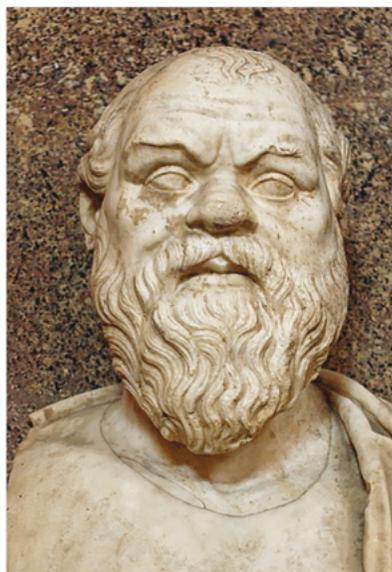


Fig. 20 *Ritratto di Socrate*, copia romana di un originale del IV secolo a.C.; Roma, Palazzi Vaticani, Museo Pio Clementino.

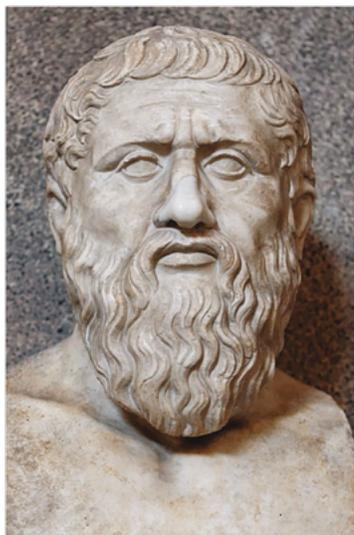


Fig. 21 *Ritratto di Platone*, copia romana di un originale del IV secolo a.C.; Roma, Palazzi Vaticani, Museo Pio Clementino.



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

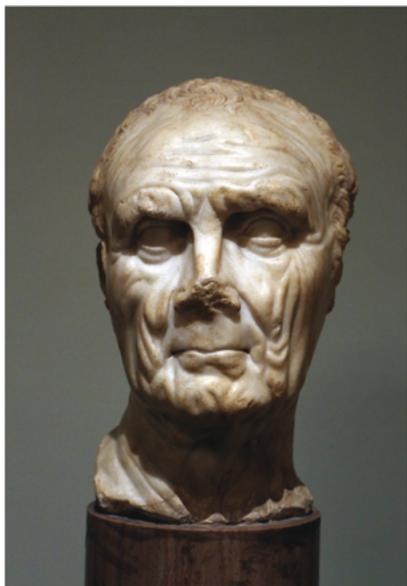


Fig. 23 *Ritratto di ignoto*, h. cm 31, marmo, 45 a.C.; Osimo, Palazzo Campana.



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, dunque¹⁹. 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 seconda²⁰. 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.

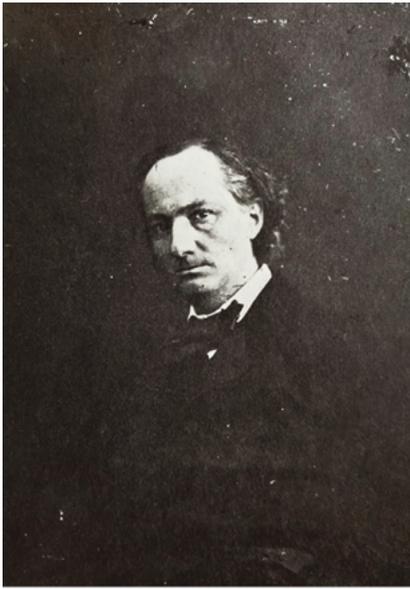


Fig. 29 Nadar, *Charles Baudelaire*, fotografia, b/n, 1860.

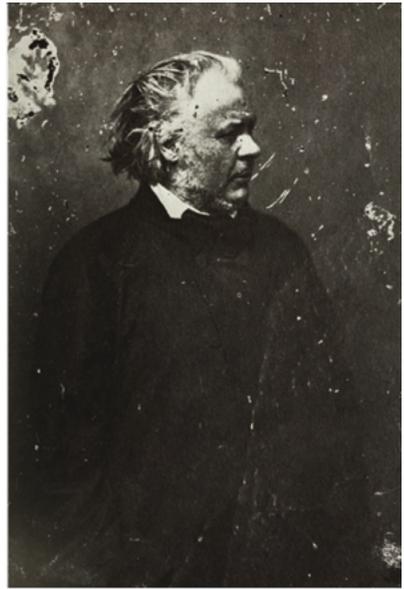


Fig. 30 Nadar, *Honoré Daumier*, fotografia, b/n, 1855.

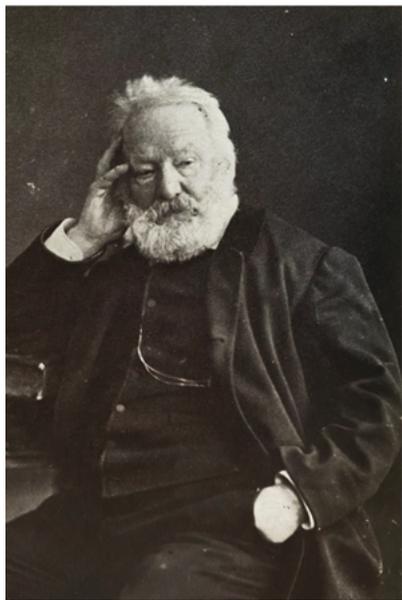


Fig. 31 Nadar, *Victor Hugo*, fotografia, b/n, 1884.



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

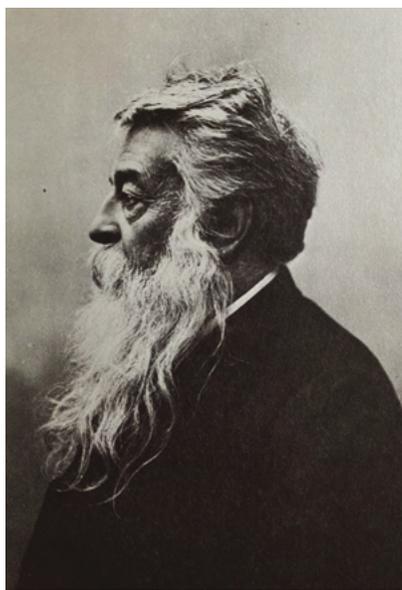


Fig. 33 Nadar, *Ernest Meissonier*, fotografia, b/n, 1889.

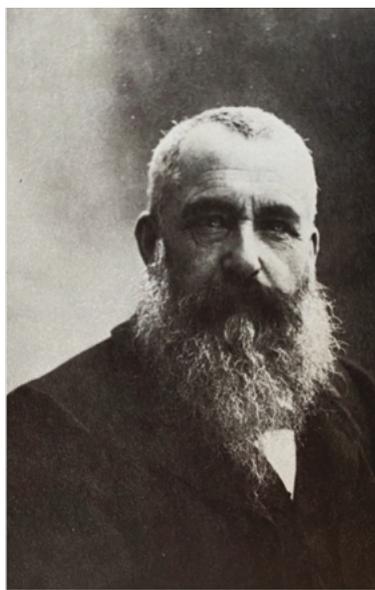


Fig. 34 Nadar, *Claude Monet*, fotografia, b/n, 1899.



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.

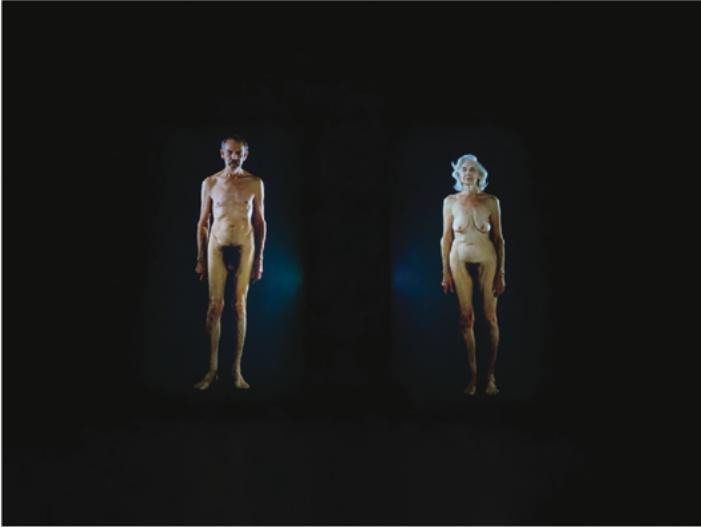


Fig. 37 Bill Viola, *Man Searching For Immortality/Woman Searching For Eternity*, dittico video ad alta definizione proiettato su lastre di granito nero, colore, 18 min., 54 sec., 2013.



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 Scarpa²¹. 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, etero, 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’infertilità 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 *atschròn*, 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. Edizione 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, Flli 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.

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 CRÉE (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. Dedicata 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. António 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 contemporanea, 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 Pozzo presso l'Università di Torino. Con Cinzia Bianchi è coordinatore di redazione della rivista di semiotica online *Oculla*.

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 Culture 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 Studi Umanistici (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", dedicata alla semplificazione dei testi amministrativi, al fine di aumentarne l'accessibilità ai cittadini.

Jenny Ponso 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 Società dell'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 | Vieillessement, 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).