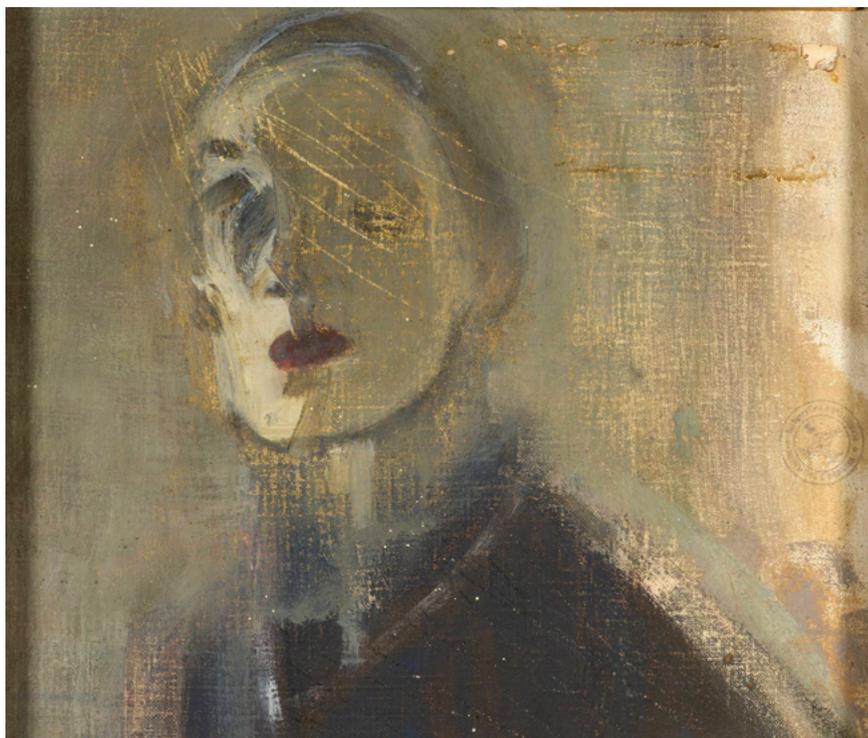


Carte Semiotiche 2024/1

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

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, Héléne 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 apotrofica, 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 fiera segretezza 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 impreveduta. 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 Spence 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 Proust⁴. 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 venircene 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 aneddótico, 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 giovane, 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'avvicinarsi 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 accreditata 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 mimesis 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.
-

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. 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 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 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 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 Pozzo 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).