



**UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI MILANO**

**Corso di Dottorato in Filosofia e Scienze Umane
XXXVIII ciclo
Dipartimento di Filosofia «Piero Martinetti»**

Tesi di dottorato di ricerca (M-FIL/04)

**Morte e pianto virtuale
Lamento e ritorno del morto
dal rituale al digitale**

Dottoranda: Maria Serafini (R13763)

ORCID: 0009-0004-9922-6313

Tutor: Prof. Pietro Conte (Università degli Studi di Milano)

Coordinatore del programma di dottorato: Prof. Niccolò Guicciardini
Corsi Salviati (Università degli Studi di Milano)

Anno Accademico 2024-2025

a Lina Faricelli

«Non vive ei forse anche sotterra, quando
gli sarà muta l'armonia del giorno
se può destarla con soavi cure
nella mente de' suoi? Celeste è questa
corrispondenza d'amorosi sensi,
celeste dote è negli umani; e spesso
per lei si vive con l'amico estinto
e l'estinto con noi [...]».

(Ugo Foscolo, *Dei Sepolcri*)

«Ti levi dal sepolcro del computer
e mi saluti per rimproverarmi.
[...] Che vogliono i morti?
Che vogliamo dai morti, per chiamarli,
con un turpe cinismo mnemotecnico?»

(Valerio Magrelli, *Guida allo smarrimento dei perplessi*)

Indice

Abstract (italiano)	7
Abstract (inglese).....	8
Avvertenze	9
Introduzione.....	10
Parte I. Il lamento e le sue genealogie: forme e categorie critiche	16
Capitolo 1. Il lamento e il «ritorno del morto»: a partire da de Martino	21
1.1 Il lamento, tra genealogia e interdisciplinarietà.....	21
1.2 La presenza e le sue tecniche.....	25
1.2.1 Tecniche del corpo, magia, religione	28
1.2.2 Crisi della presenza e lutto: la perdita della <i>forma</i> nel cordoglio	31
1.3 Il rito della lamentazione: forma, ripetizione, azione	38
1.3.1 Il lamento come tecnica del piangere.....	41
1.3.2 La lamentatrice: tra «esibizione scenica» e «ipocrisia»	46
1.3.3 I moduli del pianto: libertà e vincolo, efficacia e protezione.....	52
1.3.4 Il lamento come tecnica del confine	55
1.4 Il «ritorno del morto»: tra spettro e memoria	57
1.4.1 <i>Threnos</i> : tra potere e repressione.....	62
1.5 Il declino del lamento. Crisi e trasformazioni del pianto rituale	69
Capitolo 2. Immagini <i>revenantes</i> : figure della sopravvivenza.....	73
2.1 Storia di un incontro mancato.....	73
2.2 Orientamento, memoria e distanza.....	77
2.3 Espressione e memoria: gesto rituale e <i>Pathosformel</i>	84
2.3.1 Memorie e «rievocazioni»: tra individuo e collettività.....	88
2.4 Sopravvivenza e Lamento: gli Atlantidei e il pianto	93
2.4.1 Tra esibizione e contenimento: la Menade sotto la Croce	110
2.4.2 Immagine e rito: tra tecniche orientative e documenti viventi.....	116
2.4.3 Sopravvivenza e montaggio	119
2.4.4 Anacronismo e <i>Nachleben</i> : storia «fantasmale» e motivi ricorrenti.....	121
Parte II. Il <i>revival</i> del lamento.....	128
Capitolo 3. Attorno a gesti «femminili» ricorrenti: dalla <i>Ninfa Dolorosa</i> alla tiktoker....	132
3.1 I gesti del lamento: tra arte e tecnica.....	132
3.1.2 Gesti rimediati: tra <i>re-enactment</i> e <i>re-enchantment</i>	138

3.1.3 Ripetere il dolore: intersoggettività, intermedialità e autorappresentazione ...	145
3.2 Tagliarsi i capelli: un re-enactment politico tra offline e online	151
3.3 Il lamento digitale: «modi spettacolari» del pianto in TikTok.....	159
3.3.1 Gesti quotidiani, espressioni arcaiche	163
3.3.2 Tra messa in scena e trasparenza: il lamento come <i>performance autentica</i>	167
3.3.3 Gesti filmati, rituali narcisistici: video, selfie e pianto allo specchio	173
3.3.4 Truccarsi a lutto: ego-tanatoestetica	182
3.3.5 Pagata per piangere: lamentatrice o <i>grief influencer</i> ?	188
Capitolo 4. Tecniche del lamento digitale e narrative della presenza postuma.....	192
4.1 Orientarsi nel lutto, orientarsi in #griefftok.....	192
4.1.1 Rituali audiovisivi: ripetizione come remix	197
4.1.2 Meme e «discorso protetto».....	199
4.1.3 Disorientarsi in #griefftok: lamento ironico e aldilà.....	204
4.2 Il «ritorno dei morti» nel digitale: contro-narrative della presenza postuma	208
4.2.1 Dalla separazione all'immagine: le tanatotecnologie	212
4.2.2 Falsi ricordi: dalla Moira digitale all'eulogia immersiva	217
4.2.3 Narrative spettrali, tecniche e gesti di contatto	224
4.2.4 Tra minaccia e protezione, tra spettri virtuali e angeli digitali.....	229
4.2.5 Deadbot: messaggeri e presenze postume	230
4.3 Oltre il ritorno, la generazione. L'AI come <i>Nachleben</i> digitale.....	236
4.3.1 Archivio potenziale: la memoria come «latenza» e «materia organizzata»	238
4.3.2 La generazione come «ecforia»	241
4.3.3 Nel laboratorio dello spazio latente: GenAI e lamento	243
4.3.4 Bias e sovversione: il prompt negativo come tecnica disorientativa	249
4.3.5 Inconsci delle immagini, inconsci del lamento	256
Conclusione.....	258
Bibliografia	262
Indice delle figure.....	296

Abstract (italiano)

Il presente lavoro indaga il lamento funebre come pratica di lunga durata, dalle forme rituali e iconografiche indagate da Ernesto de Martino e Aby Warburg fino alle rielaborazioni contemporanee negli ambienti digitali. L'ipotesi è che il lamento non sia un relitto arcaico, bensì un dispositivo trans-storico e transmediale che sopravvive trasformandosi. Il lavoro si articola in due parti: la prima ricostruisce la genealogia storica e teorica del lamento; la seconda ne esplora le forme e le reinvenzioni nel presente digitale.

La prima parte ricostruisce una doppia eredità concettuale: da un lato de Martino, che interpreta il lamento come tecnica rituale di orientamento del pianto e di mediazione rituale del ritorno del morto, motivo culturale ricorrente nella storia del lamento; dall'altro Warburg, che attraverso *Pathosformeln* e *Nachleben* illumina la sopravvivenza figurativa di gesti e immagini del *pathos*, capaci di trasmigrare attraverso epoche e contesti distanti. In questa prospettiva il lamento si configura come tecnica culturale di memoria: non mero deposito, ma forma viva che persiste come gesto incorporato e immagine latente e che radica l'espressione individuale a una dimensione collettiva.

La seconda parte affronta il *revival* del lamento nel presente digitale, con maggiore attenzione alle forme vernacolari di espressione del pianto che caratterizzano l'ambiente culturale di TikTok. Qui il lamento si manifesta come pratica audiovisiva e gesto quotidiano: la memoria si traduce in formule replicabili, meme e format che assicurano continuità ma aprono anche spazi di variazione e sperimentazione, riattivando la duplice funzione del lamento: espressione del lutto e mediazione del rapporto con i defunti. In questo contesto, il *digital afterlife* significa tanto il ritorno digitale del defunto, quanto l'«aldilà digitale» del lamento, sopravvivenza oltre la diagnosi moderna della sua scomparsa. L'intelligenza artificiale generativa appare allora come ultima mnemotecnica: un archivio latente che conserva e rimonta presenze postume, gesti e immagini, producendo riemersioni anacroniche e perturbanti.

Dall'analisi emerge che il lamento non si riduce a un residuo folklorico né a una pratica definitivamente estinta, bensì si configura come un dispositivo critico-politico che sopravvive attraverso continue riconfigurazioni. Tra ritualità e spettacolo, tra perdita e *revival*, esso offre una lente privilegiata per indagare le forme contemporanee della memoria, della presenza e dell'esperienza della perdita.

Abstract (inglese)

This dissertation investigates the funeral lament as a long-lasting cultural practice, from the ritual and iconographic forms studied by Ernesto de Martino and Aby Warburg to its contemporary rearticulations in digital environments. The central hypothesis is that lament is not to be understood as an archaic relic, but rather as a transhistorical and transmedial *dispositif* that survives through continual transformation. The dissertation is structured in two parts: the first reconstructs the historical and theoretical genealogy of lament, while the second explores its forms and reinventions in the digital present.

The first part of the thesis traces a dual intellectual legacy. On the one hand, de Martino interprets the lament as a ritual technique for orienting mourning and mediating the return of the dead – a recurrent cultural *motif* in the history of lament. On the other hand, Warburg, through the notions of *Pathosformeln* and *Nachleben*, illuminates the figurative survival of gestures and images of *pathos*, capable of migrating across distant epochs and contexts. From this perspective, lament emerges as a cultural technique of memory: not a mere deposit, but a living form that persists as embodied gesture and latent image, anchoring individual expression within a collective dimension.

The second part addresses the revival of lament in the digital present, with particular attention to the vernacular forms of mourning that characterize TikTok's sociocultural environment. Here, lament appears simultaneously as an audiovisual practice and a quotidian gesture: memory is translated into replicable formulas, memes, and formats that provide continuity yet allow for variation and experimentation, thereby reactivating its dual function – at once an expression of mourning and a mediation of the relationship with the dead. In this context, the digital afterlife signifies both the digital return of the deceased and the «digital beyond» of lament – its survival beyond the modern diagnosis of disappearance. Generative artificial intelligence appears within this framework as the latest mnemotechnics: a latent archive that preserves and reassembles posthumous presences, gestures, and images, producing anachronistic and uncanny reemergences.

The analysis indicates that lament is not simply a folkloric residue nor a definitively extinguished practice but rather can be understood as a complex critical-political *dispositif* that persists through continual reinvention. Situated between ritual and spectacle, between loss and revival, it emerges as a valuable lens for examining contemporary forms of memory, presence, and mourning.

Avvertenze

Le citazioni riportate nella tesi provengono da edizioni già pubblicate; le traduzioni, salvo diversa indicazione, sono nostre. Per i titoli di libri e articoli si è utilizzata la versione italiana quando disponibile, mentre in assenza di una traduzione ufficiale o consolidata è stata mantenuta la forma originale. Nel corpo del testo è riportata la data di pubblicazione originale dell'opera; il numero di pagina si riferisce invece all'edizione effettivamente utilizzata, indicata in bibliografia. Alcune sezioni della presente tesi riprendono, in forma rielaborata e ampliata, materiali già pubblicati in sedi editoriali o presentati in contesti congressuali.

Introduzione

Roma, 21 agosto 2023. L'artista e performer Iginio de Luca percorre le strade tra via dei Quattro Venti e Villa Pamphili a bordo di un camion vela. Non si tratta della promozione di prodotti per la casa, né di un'ironica offerta di servizio in stile *Taffo*. Sulle pareti del veicolo campeggia il dialogo tra Iginio e sua madre, morta diversi anni prima, un «dialogo a distanza», come lui stesso lo definisce sul proprio profilo Instagram, generato artificialmente grazie all'impiego del dispositivo di ChatGPT, a meno di un anno dal suo lancio e già diffuso in maniera capillare. Dopo aver istruito il modello di Artificial Intelligence sulla biografia e sullo stile comunicativo di sua madre, rendendolo dunque capace di rispondere in maniera «appropriata» alle domande poste, De Luca gli ha rivolto cinque quesiti e ha poi riportato l'esito dell'interazione sui due lati del camion, trascrivendo le risposte nella grafia materna ricostruita con precisione. Il gesto dà dunque vita a una scrittura *automatica* che quasi intreccia medianità psicografica e calcolo algoritmico, trasformando la calligrafia in replica identitaria e forma di presenza iconica.

La performance itinerante di De Luca, monumento effimero alla memoria di sua madre, si è configurata poi quale processione commemorativa incentrata sull'emotività: alla guida del camion l'artista ha visitato infatti venti indirizzi divulgati precedentemente a costituire una sorta di mappatura affettiva dei luoghi-simbolo nella vita di sua madre. Il lutto qui non è solo commemorazione, ma anche azione urbana che mescola performance, rito funebre e presenza, una presenza plurale: incarnata nel corpo dell'artista alla guida del mezzo; evocata nel ricordo della madre defunta; e messa in scena dalla partecipazione della collettività. Il tragitto, infatti, non mirava soltanto a segnare le stazioni di un percorso insieme spirituale e biografico, ma anche a condividere memorie con i passanti, coinvolti e interpellati da un'opera digitale capace di intrecciare intimità, ricordo ed esibizione.

Un atto di comunicazione intimo tra figlio e madre, mediato e rimediato tecnologicamente, si è trasformato dunque in evento pubblico: un'azione esposta, fotografata, ripresa e «ripostata» sui social dagli spettatori, sulle stesse piattaforme su cui l'artista aveva preannunciato la performance. Ne è scaturito un rituale collettivo e distribuito, a cui la comunità ha preso parte reagendo e condividendo. La performance non è quindi solo un gesto artistico, ma anche un evento relazionale e mediatico, che richiama la forma dello spettacolo. Al centro dell'operazione vi è l'esigenza, insieme

personale e artistica, di condividere il lutto con la cittadinanza e di esporre pubblicamente una dimensione privata. La perdita intima viene così tradotta in un messaggio «pubblicitario» veicolato attraverso un attraversamento urbano, con cui l'artista mette in gioco un duplice nesso concettuale: da un lato, quello tra morte e spazio quotidiano; dall'altro, quello tra lutto e spazi digitali.

La commistione tra spazi funebri e spazi della quotidianità implica una forma di coesistenza tra vivi e morti, fenomeno estetico e culturale che si contrappone a una condizione di separazione tra dimensione della vita e dimensione della morte che trova rappresentazione emblematica in un evento storico divenuto celebre nella letteratura: l'editto di Saint-Cloud (1804), citato in *Dei Sepolcri* di Foscolo, stabiliva che le tombe fossero poste al di fuori delle mura cittadine. L'emanazione della norma, che si fondava su ragioni di matrice igienico-sanitaria e che ebbe presto ripercussioni sul resto d'Europa, diede sostanza giuridica all'antica consuetudine, prima greca poi romana, dell'isolamento extraurbano dei defunti, della segregazione della morte al di là dei confini della cittadinanza. A Roma la legge delle Dodici Tavole proibiva di sotterrare *in urbe*, per questo i cimiteri erano collocati *extra moenia*, sul margine delle strade, sulla Via Appia, ad esempio. La storia della separazione tra vita e morte è un processo che ha conosciuto diverse fasi e modalità secondo la ben nota *Storia della morte in Occidente* di Philippe Ariès (1974): come separazione spaziale, come invisibilità sociale e scomparsa dei grandi riti comunitari, sostituiti infine da cerimonie burocratizzate e standardizzate, che hanno impoverito la dimensione collettiva del lutto. Il morire, individualizzato e medicalizzato, da evento domestico e condiviso è stato trasferito nello spazio ospedaliero, riducendosi a fatto clinico e privato. La gestione della morte è stata delegata a industrie funerarie che ne hanno mercificato i gesti, sottraendoli alla partecipazione della comunità. La cultura dei consumi ha trasformato la morte in tabù, associandola a vergogna e silenzio, contrapponendole un immaginario di vitalismo e produttività. È a questo lungo, e tutt'altro che lineare, processo moderno di «rimozione della morte» in molte società occidentali che si contrappone l'azione di De Luca. A bordo di un camion vela che insieme evoca il carro funebre e il dialogo post-mortem, nell'ambito di un progetto comunale emblematicamente intitolato *Roma Città Aperta*, ChatGPT invade la città e riporta i morti *intra moenia*.

L'azione di De Luca non è un caso isolato: essa assume senso all'interno di un contesto più ampio. Il «ritorno dei morti» negli spazi della quotidianità, che ibridano dimensione offline e online, segna la riemersione alla visibilità delle pratiche del *lamento*, a partire dallo stabilirsi di nuove forme di *spettacolo* legate al cordoglio. Inteso come forma di esibizione culturale del lutto, il lamento ha conosciuto nel tempo fasi alterne di manifestazione e di nascondimento, di sparizione e di riapparizione. Oggi, i social media in generale, gli ambienti digitali nello specifico, assistono a un vero e proprio *revival* del lamento in un duplice senso: da un lato come gesto, tecnica e trama narrativa che struttura le pratiche di lutto, ad esempio, sui social; dall'altro come categoria teorica ripresa e discussa in ambito accademico. È in questo contesto che nasce la ricerca sul *digital mourning*.

Considerare la commemorazione digitale alla stregua di un lamento significa *già* assumere una posizione non neutra, una precisa prospettiva operativa e interpretativa: rintracciare nella riflessione sul lamento funebre le categorie concettuali capaci di illuminare le forme contemporanee di mediazione tecnologica e culturale del lutto. In questo senso, il lamento funebre, come pratica espressiva e rituale da un lato, e come rappresentazione figurativa dall'altro, costituisce il contesto in cui riconoscere un'*aria di famiglia* con le pratiche digitali, pur nella distanza storica e culturale.

Da questo punto di vista, la tesi intende tracciare una storia: non una storia lineare, ma un percorso intermittente, che segue un modello anacronico del procedere culturale. Tracciare una storia del lamento significa assumere un altro tempo: non seguire il fluire cronologico degli eventi, ma adottare una prospettiva genealogica sul presente digitale, capace di leggere le forme contemporanee del lamento come riemergenze e trasformazioni di gesti, immagini e *tecniche* di lunga durata. L'anacronismo è la strategia euristica che ha orientato la ricerca: permette di riconoscere nelle forme del lamento digitale la persistenza di forme e motivi ricorrenti, le trasformazioni e gli «spostamenti» introdotti dalle nuove mnemotecniche, ma soprattutto la *tenacia* di un'esigenza esistenziale che informa tanto l'adesione alle pratiche rituali del passato quanto il ricorso ai media contemporanei. Esigenza che resta invariata: dare forma al disordine, trovare modalità di ri-orientamento estetico e culturale di fronte al caos introdotto dall'esperienza della morte. Rispondere al problema dell'assenza. Colmare una distanza.

Nell'adozione di questa prospettiva, la tesi quindi istituisce un'asse di ricerca che lega il lamento, oggetto della ricerca, alla sopravvivenza, motore della storia. Se questa prospettiva trova il proprio specifico e originale oggetto nell'analisi dei fenomeni contemporanei del lamento, il lavoro si inserisce nel solco tracciato da due autori fondamentali, teorici della sopravvivenza del lamento, fra i padri fondatori degli studi culturali contemporanei: Ernesto de Martino e Aby Warburg.

Proprio per questo abbiamo parlato di «sguardo genealogico». Sia de Martino che Warburg hanno pensato il lamento entro una trama storico-critica che mette in luce condizioni di possibilità, sopravvivenze e riattivazioni. La genealogia non è qui la ricerca di un'origine né la ricostruzione di una linearità continua, ma un dispositivo critico orientato al presente, capace di organizzare il passato come archivio disomogeneo di rotture e persistenze, per illuminare la natura culturale e, dunque, contingente delle forme odierne del pianto.

Nella prima parte del lavoro, dunque, verrà istituito un dialogo tra questi due autori, con particolare attenzione: 1) allo specifico *movimento* operato dalle loro ricerche; 2) alle *categorie critiche* che costituiranno il lessico e l'apparato teorico per l'analisi successiva; 3) all'*esigenza* che muove la loro riflessione. Il primo capitolo approfondisce il lamento come dispositivo espressivo, tecnica rituale di orientamento e mediazione del «ritorno del morto», motivo ricorrente della sua storia. In *Morte e pianto rituale* (1958), de Martino colloca il lamento entro una cornice filosofica e antropologica imprescindibile, incentrata sulla presenza e sulla sua crisi: il pianto rituale non è semplice espressione emotiva, ma *tecnica orientativa* che trasforma la perdita individuale in pratica collettiva e protettiva. Nella figura ambivalente della lamentatrice emerge la tensione tra autenticità e artificio, tra esibizione scenica e sospetto di ipocrisia che caratterizza l'intera storia del lamento, una storia che de Martino legge nel registro del *declino*, salvo poi rintracciare nell'immagine forme di persistenza, una memoria che resiste. Warburg fornisce la chiave complementare per leggere questa persistenza. Le *Pathosformeln* e il *Nachleben* mostrano come gesti e immagini del dolore sopravvivano e ritornino a distanza di secoli, riattivati in contesti impreveduti. Le formule del pathos, vere cristallizzazioni di memoria culturale, operano come schemi capaci di attraversare media differenti. Nel suo *Atlante Mnemosyne*, parente dell'*Atlante* demartiniano, questa memoria in movimento si manifesta in forma visibile: un montaggio che traccia i ritorni e le persistenze delle

immagini del *pathos*. Dal confronto emergono alcune visioni comuni – la crisi, la memoria e l’orientamento come assi di un pensiero che cerca di dare forma al disordine; la memoria individuale che si rivela come riemersione di una memoria collettiva incorporata nei gesti e nelle immagini –, ma soprattutto si apre lo spazio per leggere il lamento digitale come pratica che, pur mutata, continua a intrecciare perdita, memoria e ritorno, tra ripetizione e variazione. Il lamento, al crocevia tra formula e trama narrativa, emerge infatti come oggetto *transmediale* che attraverso traduzioni e rimediazioni è capace di circolare tra individuo e collettività, tra linguaggi, media e supporti diversi.

Su questa base, la seconda parte tratta il *revival* del lamento, a partire dalle pratiche di rimediazione dei gesti «femminili» del pianto, tra arte, performance e pratiche di re-ritualizzazione, arrivando al digitale come nuovo ambiente rituale. L’ambiente di TikTok emergerà come sede privilegiata in cui antichi gesti, mescolati a pratiche quotidiane, riemergono come linguaggi di narrazione personale, ma anche di rinegoziazione delle convenzioni del lutto, favorendo nuovi *esibizionismi* legati al cordoglio e nuove forme di *contatto* con i defunti, fino all’emergere di una nuova professione: la *grief influencer*, problematica «erede» digitale della lamentatrice, la cui *tecnica* è calata nelle strutture socioculturali ed economiche della rete, che fanno della vulnerabilità una norma culturale e una risorsa economica. Qui il «ritorno del morto» assume un volto quotidiano e audiovisivo: la memoria diventa formula replicabile, meme o format, garantendo una continuità «contagiosa» e aprendo allo stesso tempo spazi di variazione. L’analisi delle forme di *presenza* dei morti negli ambienti digitali consente di cogliere gli scarti rispetto alla funzione tradizionale del lamento, che era quella di delimitare con chiarezza il confine tra vivi e morti, un confine oggi reso poroso e continuamente rinegoziato dalle pratiche online.

Lo sguardo si allarga allora all’intelligenza artificiale generativa, interpretata come ultima mnemotecnica e archivio latente, sede di un ritorno del morto inteso qui come *Nachleben* digitale. La GenAI non si limita a riprodurre immagini del passato, ma le rimonta in forme anacroniche e perturbanti: uno spazio in cui i morti ritornano come e presenze angeliche e spettrali, tra conforto e *haunting*, tra bisogno individuale e politiche della memoria. A cavallo tra modello e deviazione, tra pratiche orientative e dispositivi di disorientamento, il lamento e l’immagine si dimostrano capaci di interrogare il presente a partire dalla manifestazione di tradizioni latenti e significati nascosti. Tra questi

significati emerge lo spaesamento culturale determinato dalla mancanza di orizzonti mitici forti e l'esigenza di continuare a cercare modi di dire il pianto, nel rinnovarsi di un'esigenza che non si è mai davvero spenta. Non a caso, per ricomprendere la nuova esperienza della morte, si è fatto ricorso alla narrativa del «ritorno del morto», motivo intrinsecamente legato al repertorio del lamento. È in questo orizzonte che acquista rilievo il doppio senso del *digital afterlife*: da un lato, il ritorno del defunto nelle pratiche commemorative digitali; dall'altro, l'«aldilà digitale» del lamento stesso, ossia la sua sopravvivenza oltre la scomparsa dei riti e la diagnosi moderna della sua morte.

In questo duplice significato, il lamento si rivela dispositivo di lunga durata: non relitto arcaico, ma forma che sopravvive nelle formule della memoria, riemerge in forme inattese e si reinventa tra ritualità predigitali e tecnologie digitali, intese come nuove *tecniche orientative e media esistenziali*. In questo senso la «modernità» non si libera del lamento, ma ne eredita la logica: è a partire da esso che comprende sé stessa e le proprie trasformazioni, le proprie mancanze. Il lamento permane, oscillando tra *revival* e nostalgia. Eppure, è necessario spostare lo sguardo: dal rimpianto per ciò che sembra perduto al valore *politico* del lamento, che trova nel residuo, nel margine e nello scarto non il segno della propria fragilità, ma la condizione della propria forza critica.

Parte I. Il lamento e le sue genealogie: forme e categorie critiche

C'era una volta il lamento. Nei più antichi rituali funebri attestati, il pianto accompagnava i vivi nel momento della perdita e dava forma al legame con i morti: non caos emotivo, ma gesto codificato, voce collettiva che strutturava l'esperienza dell'assenza. Parlare di un «tempo originario» del lamento comporta tuttavia un rischio: quello di ridurlo a reliquia arcaica, fissata in un passato remoto. Al contrario, il lamento mostra da sempre una duplice natura: da un lato, è radicato in tradizioni socioculturali specifiche; dall'altro è capace di riemergere, trasformarsi, sopravvivere in nuove configurazioni. Non è un documento del passato, bensì una *forma viva* che persiste, attraversando epoche e linguaggi.

La relazione tra lamento e sopravvivenza ha trovato nel pensiero di Ernesto de Martino e Aby Warburg una configurazione decisiva. Pur non essendosi mai incontrati – parleremo di un «incontro mancato» – hanno sollevato questioni che risuonano tra loro e che restano cruciali. Il lamento che qui indaghiamo nasce quindi da una costellazione doppia: da un lato, pratica rituale ed espressiva (de Martino); dall'altro, gesto figurato e rappresentazione iconografica (Warburg).

In entrambi, la riflessione sul lamento si lega al destino storico delle forme simboliche antiche. Per de Martino, il lamento è un'antica «tecnica del piangere»: le sue tracce si manifestano ancora nel presente delle pratiche folkloriche, costringendo a leggere i riti popolari del lamento come depositi di memorie sopravvivenze. Per Warburg, invece, la categoria di *Nachleben der Antike* designa la sopravvivenza inquieta delle formule patetiche dell'antico nelle immagini rinascimentali. All'interno di questo orizzonte, il lamento occupa un posto centrale, riconosciuto da Warburg come parte di quel nucleo di «espressioni fondamentali» (*Schemata Pathosformeln*) in cui il gesto figurato si cristallizza e, al tempo stesso, continua a rilasciare energia affettiva.

Questa convergenza prende forma anche sullo sfondo di un dibattito che ha segnato le scienze storico-culturali tra Otto e Novecento: quello sul «primitivo». Dalla prospettiva evoluzionista di Edward B. Tylor (*Primitive Culture*, 1871), il primitivo veniva pensato come stadio originario della cultura umana, residuo arcaico o forma elementare del pensiero simbolico. È dentro questo quadro che tanto Warburg quanto de Martino si collocano: il «primitivo» per entrambi non è un passato sepolto, bensì una forza viva che

scuote il presente. In Warburg, ciò emerge tanto nelle sue indagini sul Rinascimento – dove le immagini ripropongono la forza gestuale della classicità – sia nelle sue osservazioni sui rituali degli Hopi, dove il mito e la danza arcaica si offrono come testimonianza di un *pathos* che sopravvive e ritorna. Per de Martino, invece, il «primitivo» è il nome del rischio sempre incombente di caduta nel disordine esistenziale, rischio che trova nell'esperienza della morte altrui il suo emblema, e che le culture affrontano attraverso «tecniche» rituali di salvezza.

Su questo terreno comune si staglia, dunque, la questione della «crisi». Per Warburg, la crisi è lo squilibrio prodotto dal *pathos* che minaccia di travolgere la forma: gesto ed emozione che rompono l'ordine e che l'immagine cattura e contiene. È il furore della Menade dionisiaca, figura esemplare della *Pathosformel*: corpo in eccesso, gesto furioso, energia che attraversa i secoli e che solo la forma artistica può rendere visibile senza dissolversi in caos. Per de Martino, la crisi si manifesta invece come «crisi della presenza»: la perdita, la follia, la morte minacciano di disintegrare il soggetto e la comunità. Qui il rito del lamento traduce l'esperienza caotica in sequenze simboliche condivise: la voce corale restituisce orientamento, impedendo alla presenza di naufragare. In questo dialogo, il lamento emerge come forma culturale capace di accogliere e allo stesso tempo contenere il *patire* in forma «protetta»: un equilibrio precario tra ordine e disordine, tra *pathos* e forma, che è motore della storia tanto quanto della ricerca.

È in questo punto che si innestano due categorie fondamentali: «distanza» e «orientamento». In de Martino, il rito istituisce una distanza scenica: separa lo spazio ordinario da quello del cordoglio, protegge l'individuo dalla crisi, come una *skênê* teatrale che consente al dolore di manifestarsi senza annientare. Ma il rito non si limita a contenere: restituisce anche orientamento, reimmettendo il soggetto in un mondo condiviso, reinscrivendolo in un orizzonte di senso. Analogamente, per Warburg, la distanza è la funzione stessa della forma: contenere il *pathos*, disciplinarlo entro i margini dell'immagine. E l'orientamento è la possibilità di riconoscere, nelle figure, la tensione vitale che viene dal passato, inscritta in nuove forme culturali. Distanza e orientamento sono quindi due risposte complementari alla crisi: la prima trattiene l'eccesso, la seconda restituisce direzione.

Questa continua mediazione tra caos e forma, che riguarda la storia della cultura, conferisce alla dimensione storica un carattere di costitutivo *sincretismo*. Il sincretismo

tra cristianesimo e paganesimo, motivo caro a de Martino tanto quanto a Warburg, testimonia come le sopravvivenze del lamento non siano mai neutre. I pianti arcaici riemergono nelle forme cristiane del dolore. La sopravvivenza è qui confluenza, ma anche conflitto: energia pagana e forma cristiana si intrecciano, senza mai annullarsi del tutto, e diventano cifra della storia del lamento quale storia di un avvicinarsi ininterrotto di espressione e contenimento, di esibizione e occultamento, sempre segnata da rotture, trasformazioni e ritorni.

Per comprendere questi ritorni è necessario assumere l'anacronismo come metodo, tanto per de Martino quanto per Warburg. Come ha mostrato Georges Didi-Huberman (2000), l'anacronismo non è un errore ma una condizione di leggibilità: le immagini e i gesti non restano fissi nel loro tempo, ma ritornano come *revenantes*, destabilizzando ogni linearità cronologica. La cultura non si muove secondo continuità omogenea, ma secondo temporalità intermittenti, scosse, riattivazioni. Il lamento, nelle sue figure rituali e figurative, è una di queste forme anacroniche: non appartiene mai del tutto a un solo tempo, ma vive di dislocazioni e vite postume.

Dentro questo quadro, la triade *formula*, *topos* e *schema* costituisce uno strumento essenziale per comprendere la trasmigrazione delle forme. La *formula* – la *Pathosformel* warburghiana o la forma rituale demartiniana – indica la cristallizzazione di un gesto o motivo che sopravvive al proprio tempo, trattenendo energia affettiva. Il *topos culturale*, nella tradizione di Ernst Robert Curtius (1948), in stretto dialogo con Warburg, designa la ricorrenza di motivi e luoghi comuni nella lunga durata dei repertori discorsivi. Lo *schema*, inteso in senso intermediale, riguarda infine i passaggi, le traduzioni, le rimediazioni tra linguaggi e supporti: lamento come gesto, trama narrativa, immagine, che circola continuamente da un linguaggio all'altro. Mettere in relazione queste tre «figure della sopravvivenza» significa allora riconoscere che la sopravvivenza del lamento non si esaurisce nella ripetizione, ma implica una dinamica di traduzione permanente, un processo di variazione che è insieme memoria e reinvenzione.

È in questa luce che si comprende il progetto degli atlanti. Tanto l'*Atlante figurato del pianto rituale* di de Martino quanto l'*Atlante Mnemosyne* di Warburg non sono semplici archivi di immagini, ma montaggi genealogici che riescono a pensare la trasmigrazione delle forme nella loro costante variazione, esibendo i meccanismi della memoria. Dispongono le figure in tavole comparative, costruiscono persistenza, mostrano

ricorrenze e trasformazioni. Sono strumenti che mettono in atto il metodo genealogico: non raccontano una storia lineare, ma istituiscono la sopravvivenza nel suo farsi, e soprattutto la aprono a possibili nuove ricombinazioni.

Da questo approccio alla ricerca discende un atteggiamento disciplinare *indisciplinato*, che accomuna i due autori. Warburg, con la sua «scienza senza nome», supera i confini della storia dell'arte per aprirsi a psicologia, antropologia, cosmologia. De Martino, da storico della religione, rifonda l'antropologia come scienza della presenza, dialogando con filosofia, etnomusicologia, psicopatologia. Se come ha sostenuto W. J. T. Mitchell (*Picture Theory*, 1994; *What Do Pictures Want?*, 2005), ogni teoria delle immagini è necessariamente interdisciplinare o, meglio, indisciplinata, perché le immagini eccedono i confini accademici e circolano tra saperi e pratiche, il lamento e l'immagine si rimandano anche in questo: l'oggetto stesso costringe a ibridare discipline e metodi.

Nel conferire centralità alla questione del *pathos*, de Martino, come Warburg, opera una frattura epistemica rispetto ai paradigmi disciplinari dominanti: se Warburg disloca la storia dell'arte verso una scienza delle immagini «in lotta», trasformando l'opera visiva in luogo di tensione tra forma e *pathos*, de Martino, invece, rifonda l'antropologia come scienza delle forme culturali «di protezione», incentrata sulla possibilità di salvaguardare la presenza soggettiva nel momento in cui essa rischia di dissolversi. Alla base di queste due formulazioni si realizza però una stessa opposizione: quella di scorgere la *vita* in movimento nelle *forme* del patire, troppo spesso relegate a formalismi inerti.

In questa prospettiva, la «storia fantasmale» tracciata da Warburg attraverso il principio di *Nachleben* trova un'eco profonda nell'antropologia della «presenza» messa in atto da de Martino in *Il mondo magico* (1948), *Morte e pianto rituale* (1958), *Sud e magia* (1959), *La terra del rimorso* (1961): se Warburg rintraccia nell'immagine pittorica le tracce di un *pathos* in continua trasformazione e mediazione con l'orizzonte della forme, condensato nelle *Pathosformeln* come gesti archetipici di affezione, de Martino coglie nel rito il gesto culturale che attraverso ripetizione e variazione consente di integrare simbolicamente l'esperienza caotica della perdita, della follia, della morte. Il gesto espressivo, tra rito e immagine, rappresenta allora la configurazione formale di una frattura costitutiva: traducendo in figura l'irruzione dell'informe, ne istituisce una distanza, lo rende pensabile.

In questo contesto l'immagine emerge come dispositivo trans-storico – «metastorico» nei termini di de Martino (1995) – e trans-disciplinare: un'immagine che non si limita a rappresentare, ma agisce orientando. Immagini di qualsiasi tipo, dalle formule rituali alle opere d'arte, mostrano così una comune vocazione salvifica, ed è su questo terreno che i percorsi di Warburg e de Martino, pur distanti per metodo e lessico, convergono. Entrambi vedono nella cultura un sapere delle forme di salvezza, capaci non solo di dire il mondo, ma di renderlo abitabile nella crisi. Da qui anche un ripensamento della nozione stessa di cultura, non più divisa rigidamente in «alta» e «bassa», ma capace di tenere insieme rito e immagine, forme popolari e opere d'arte nel fondo comune della memoria.

È precisamente questo fondo a consentire al lamento di farsi sia rito che immagine, sia individuo che collettività. La cultura tiene insieme ciò che ritorna perché dispone di una memoria che eccede l'individuo. Riprendendo Richard Semon (*Die Mneme*, 1904; *Die mnemischen Empfindungen*, 1909), Warburg pensa la «Mneme» come principio generale della memoria e l'«Engramm» come traccia che si imprime e ritorna. Le *Pathosformeln* sono tali «tracce-gesto»: depositi affettivi che sopravvivono nei corpi e nelle immagini, e che la forma figurativa trattiene senza esaurire. In de Martino, a questa memoria figurale risponde la memoria rituale: i riti di lamento sono ripetizioni corali che trasformano il trauma in memoria condivisa, ricompongono la distanza necessaria alla sopravvivenza simbolica e reinscrivono l'io nell'orientamento comune. Da questo dialogo, il lamento emerge come *lavoro culturale della memoria*: attraverso la forma e il gesto, l'individuo si riannoda alla catena dei predecessori, rielabora il caos e apprende, ogni volta, come restituirgli una forma protetta.

Capitolo 1. Il lamento e il «ritorno del morto»: a partire da de Martino

1.1 Il lamento, tra genealogia e interdisciplinarietà

Lo studio del lamento funebre può portare a intraprendere percorsi insoliti e poco lineari. Lo sa bene Ernesto de Martino, che avvia un'indagine sul lamento antico a partire da uno studio etnografico del costume del lamento funebre nel Sud Italia. O forse è più corretto dire che studia il lamento in Sud Italia partendo dal pianto antico? È in *Morte e pianto rituale* (1958), precisamente nel corso del riepilogo conclusivo, che l'autore descrive retrospettivamente questo percorso genealogico adottando una metafora divenuta celebre. «Noi siamo partiti dai frammenti di un'Atlantide sommersa e abbiamo cercato di ricostruire la configurazione del continente prima del cataclisma che lo sprofondò nell'Oceano». Fuor di metafora, egli descrive il proprio metodo come un viaggio che parte dai «relitti folklorici» del pianto rituale, risale al mondo antico e al nesso tra pianto funebre e riti stagionali, per poi ridiscendere attraverso la storia religiosa d'Israele fino alla sua crisi decisiva nel cristianesimo, chiudendo infine il cerchio nel presente. «Dal presente al presente, mediante il passato e per illuminare il presente» (de Martino 1958, 324).

Le «tecniche del cordoglio», complesso rituale di gesti ed espressioni di carattere funebre, costituiscono un caso eccezionale di sopravvivenza dell'istituto antico del pianto nei territori del Sud Italia, caratterizzati da forme estremamente interessanti di sincretismo tra cristianesimo e paganesimo. Il complesso lavoro antropologico è volto a ritrovare nel lamento rituale contemporaneo le tracce di forme espressive arcaiche del dolore. La scelta di una terminologia che ruota attorno al campo semantico del «relitto», come si vedrà, risponde al fatto che la storia del lamento primariamente raccontata da de Martino è quella di un declino, di una crisi, solo secondariamente di una sopravvivenza¹. Tuttavia, il percorso genealogico che si viene a delineare è la storia di una straordinaria persistenza di formule del lamento, che connettono la storia culturale delle antiche civiltà del Mediterraneo e del Vicino Oriente alla tradizione figurativa rinascimentale, fino alla cultura folklorica contemporanea delle zone rurali, italiane e non solo. Questa *controstoria*, come vedremo, viene esposta da de Martino tramite l'*Atlante figurato del*

¹ Non si intende con questo contrapporre i due termini. Al contrario, ogni sopravvivenza, in quanto forma di resistenza a una scomparsa, implica una *catastrofe*. Si tornerà su quest'ambivalenza più avanti.

pianto (1958): la storia visuale del persistere dei gesti del lamento, che costituiscono una forma di «sapienza del pianto», attraverso epoche storiche e culturali distanti.

L'eccezionalità dell'oggetto d'indagine si riflette anche nel vasto campo di competenze su cui de Martino decide di fare affidamento. Con un'attitudine all'interdisciplinarietà assolutamente radicale che lascerà un segno indelebile negli studi antropologici ed etnografici successivi, de Martino costruisce un gruppo di specialisti, che vanno dall'etnomusicologo Diego Carpitella², all'etnografa Annabella Rossi³, passando per i documentaristi Franco Pinna⁴ e Arturo Zavattini⁵, fino a includere psichiatri, come Giovanni Jervis⁶. Non meno rigoroso è l'impegno sul piano tecnico, che colloca la ricerca di de Martino in un tessuto culturale e tecnologico più ampio. Le registrazioni delle pratiche rituali non rappresentano strumenti neutri: l'uso di magnetofoni e cineprese – attrezzature messe a disposizione dalla RAI-TV – integra tecnicamente e metodologicamente la ricerca, rendendo la documentazione audio-visiva parte costitutiva dell'analisi antropologica⁷. L'appoggio tecnico permise al gruppo di de Martino di documentare in modo sistematico e diretto i rituali, i canti, le pratiche religiose e i gesti della cultura contadina lucana, offrendo così una testimonianza visiva e sonora di grande valore scientifico e antropologico. L'intervento della RAI non fu solo logistico, ma rappresentò anche una forma di riconoscimento istituzionale del valore culturale della

² Diego Carpitella (1924–1990) è stato uno dei principali etnomusicologi italiani del XX secolo, noto per il suo pionieristico lavoro di ricerca sulle tradizioni musicali orali in Italia. Collaborò a lungo con de Martino, partecipando a celebri campagne di ricerca nel Sud Italia, come quelle descritte in *La terra del rimorso* (de Martino 1961). Fu tra i fondatori dell'Archivio di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, per il quale raccolse migliaia di registrazioni sul campo tra gli anni Cinquanta e Settanta.

³ Annabella Rossi (1931–1984), pioniera dell'etnografia audiovisiva, sviluppò un ricco archivio fotografico, sonoro e filmico presso il Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari; tra le sue opere principali si ricordano *Le feste dei poveri* (Rossi 1969) e *Lettere da una tarantata* (Rossi 1970).

⁴ Franco Pinna (1925–1978) è stato un fotografo italiano noto per aver documentato le ricerche antropologiche di de Martino nel Sud Italia negli anni Cinquanta e Sessanta. La sua fotografia, attenta agli aspetti rituali e simbolici delle culture popolari, accompagna e integra importanti studi etnografici come *Morte e pianto rituale* (de Martino, 1958). Collaborò anche con Federico Fellini, contribuendo all'immaginario visivo dei suoi film.

⁵ Arturo Zavattini (1923–2020) è stato un fotografo e regista italiano, noto per il suo contributo al cinema neorealista. Figlio del celebre scrittore Cesare Zavattini, ha collaborato con registi come Vittorio De Sica, documentando in modo diretto e autentico la vita sociale dell'Italia del dopoguerra. La sua fotografia si distingue per l'attenzione ai dettagli quotidiani e alle condizioni delle classi popolari, contribuendo a un importante patrimonio visivo del neorealismo italiano.

⁶ Giovanni Jervis (1933–2009) è stato uno psichiatra e psicologo italiano, noto per il suo ruolo nella riforma della psichiatria e per le sue riflessioni critiche su psicoanalisi, politica e società. Collaborò con de Martino e Franco Basaglia.

⁷ Per una consultazione dei materiali audiovisivi relativi alle ricerche di Ernesto de Martino, si rimanda all'archivio digitale delle Teche RAI (RAI 2025).

ricerca, contribuendo alla creazione di un archivio audiovisivo unico nella storia dell'etnografia italiana.

L'attenzione alle *pratiche* rappresenta d'altra parte un motore alla ricerca fondamentale per de Martino. Tuttavia, esso si combina a un'elaborazione concettuale di grande densità e complessità: se si dovesse individuare un talento specifico nell'attitudine alla ricerca di de Martino sarebbe precisamente questa capacità di passare con grande disinvoltura attraverso non solo registri disciplinari, ma anche lenti di osservazione diverse, in un continuo movimento che combina l'ossessione per il dettaglio alla sensibilità per il massimamente generale. Anzi, fu proprio la ricerca sul campo riguardo ai rituali e alle pratiche magiche nell'Italia meridionale a fornire allo stesso de Martino il complesso di esperienze fenomeniche su cui fondare quella «critica radicale del soggetto kantiano e dell'essere-nel-mondo heideggeriano» (Virno 2006, 147) che renderebbe de Martino «uno dei più importanti e originali filosofi del Novecento», come rivendicava Paolo Virno (2006) nel suo *Promemoria su Ernesto de Martino: un filosofo che*, mantenendo una postura interdisciplinare spiccata, non rinunciò mai a chiamare in causa le questioni fondamentali circa la modalità specificamente umana di essere al mondo.

Il lavoro sul lamento si inserisce in de Martino, dunque, all'interno di un progetto più ampio che indaga i modi in cui le culture, di stampo magico e non solo, riescono a fare fronte a momenti critici dell'esistenza. Si tratta di quelle soglie estreme dell'umano, in cui l'esserci vacilla e una forma «primitiva» di disordine torna a imporsi come forza disgregante. «Il presente lavoro è una ricerca storico-religiosa sul lamento funebre antico nel più vasto quadro del pianto rituale collegato al nume che scompare e che torna» (de Martino 1958, 3). Questa espressione, solo in apparenza enigmatica, anticipa e sintetizza uno dei nuclei concettuali fondamentali dell'intera opera: il rapporto tra la perdita e la sua elaborazione rituale, tra la «crisi della presenza» provocata dalla morte e le strategie simbolico-culturali messe in atto per contenere tale crisi. Nello stesso tempo l'autore dichiara l'oggetto più specifico dell'indagine: il lamento funebre, pratica rituale connessa ai fenomeni naturali legati alla scomparsa-ricomparsa. Il «nume» a cui si fa riferimento può essere inteso come figura sacra, divinità o principio vitale, la cui scomparsa segna una rottura dell'ordine simbolico e ontologico, ma il cui ritorno apre alla possibilità di un risanamento, di una rigenerazione. De Martino evoca, in questa immagine, il ciclo mitico-rituale della morte e rinascita, proprio di molte culture antiche, in cui la figura divina,

come nel caso di Osiride, Adone o Dioniso, muore e rinasce, segnando così il ritmo del tempo, della natura e della vita collettiva. In tal senso, l'idea del «nume che scompare e che torna» funge da chiave di lettura per comprendere il significato profondo del rituale funebre e, più in generale, per interpretare le forme culturali di elaborazione del lutto. Si tratta, per de Martino, di una strategia simbolica di difesa: un modo per evitare che l'esperienza della morte travolga non solo chi muore, ma anche chi resta.

L'opera sulla *Morte*, dunque, a lungo erroneamente considerata parte di una presunta trilogia meridionalista di cui farebbero parte anche *Sud e Magia* (1959) e *La terra del rimorso* (1961) (Massenzio 2021), è in realtà un'opera estremamente stratificata che non si limita a descrivere i costumi funebri diffusi presso le comunità contadine, ma si muove su almeno tre livelli differenti di indagine: il primo ha che fare con lo studio antropologico ed etnografico sulla pratica del lamento funebre diffusa in Lucania e più in generale nell'area euromediterranea; il secondo rimanda all'indagine storico-religiosa che porta de Martino a ritrovare nel pianto antico il luogo d'insorgenza del lamento, di cui poi vengono dunque indagate le fasi di trasformazione e declino; il terzo è relativo all'elaborazione concettuale delle categorie che caratterizzano l'interezza della produzione filosofica demartiniana, tra cui la celebre nozione di «crisi della presenza».

La riflessione sulla «presenza», sintesi della pluralità di influenze (da Heidegger a Husserl, da Croce a Merleau-Ponty⁸) che condizionano la riflessione demartiniana, è un processo di elaborazione concettuale soggetto a una continua revisione che accompagnerà de Martino in tutta la sua ricerca. Solo pochi mesi fa il volume *La Storia Velata. Crisi della presenza e riparazione* (2025) ha rilanciato la questione della presenza tramite l'inclusione di inediti dall'Archivio Ernesto de Martino. Questa nuova pubblicazione si inserisce nel quadro di una rinascita di interesse per la filosofia demartiniana di cui Riccardo di Donato, tra i più grandi studiosi di de Martino, parlava già nel 2016 nell'introduzione dell'antologia *La contraddizione felice*. Oggi questo rinnovato interesse si manifesta nella crescente organizzazione di incontri dedicati a de Martino, nonché nella progressiva riedizione da parte di Einaudi delle sue opere più importanti, incluso *Il mondo magico* (1948), prima sede di una formulazione compiuta della celebre coppia di categorie presenza–crisi della presenza, che risulterà centrale nel corso del lavoro. Quest'ultima,

⁸ Per una ricognizione della formazione intellettuale di Ernesto de Martino, tra i molti studi critici, si ricordano: Angelini (2008); Berardini (2013); Charuty (2009); De Matteis (2016); Di Donato (2016); Gallini e Massenzio (1997).

dunque, merita ora una ricognizione, condotta a partire dall'analisi delle sue principali sedi di elaborazione e dei significati fondamentali che essa assume nel quadro teorico demartiniano.

1.2 La presenza e le sue tecniche

Ne *Il mondo magico* (1948), de Martino inaugura un progetto di rifondazione dell'etnologia entro l'orizzonte di una scienza storica, emancipandola dal paradigma del maestro Benedetto Croce e rivalutando la dimensione simbolica e cosmologica delle culture cosiddette «tradizionali». In questo contesto, il cosiddetto «mondo magico» viene sottratto a un'interpretazione riduttivamente arcaizzante o irrazionale, per essere riconosciuto come forma originaria di configurazione del reale.

Appena lo studioso si volge al mondo magico, nell'intento di penetrarne il segreto, subito si imbatte in un problema pregiudiziale [...]. [A]ssume come ovvio presupposto che le pretese magiche siano tutte irreali, e che le pratiche magiche siano tutte destinate all'insuccesso (de Martino 1948, 20).

De Martino si oppone qui ad approcci riduzionisti ed etnocentrici di molta antropologia e filosofia occidentale che tratterebbe la magia come errore da spiegare anziché come esperienza da comprendere. Si tratta di quegli stessi approcci che non riescono a capire come alcune forme di magia riescano a persistere in contesti socioculturali di stampo cattolico.

D'altra parte, considerare irragionevole la mescolanza, tipicamente meridionale, tra elementi magico-rituali – i «relitti di bassa magia cerimoniale» – e aspetti di vita religiosa conformi ai dettami del cattolicesimo significa, secondo il de Martino di *Sud e Magia*, non aver compreso il tema unitario che lega elementi così eterogenei, vale a dire «la richiesta di protezione [...] di fronte alla straordinaria potenza del negativo della vita quotidiana» (de Martino 1959, 2). Riconoscendo una differenziata capacità dei diversi contesti socioculturali di originare forme di vita più o meno raffinate, addirittura «rozze», de Martino riconosce come uniforme il tentativo «tecnico» di fornire all'individuo strategie di gestione degli eventi critici che hanno il compito di condurre il singolo oltre il rischio di un crollo esistenziale. La magia, secondo l'antropologo, costituisce una forma culturale che assume non solo senso, ma «realità», all'interno di un contesto socioculturale specifico: essa è reale nella misura in cui è orientata a «garantire la presenza».

La «presenza» rappresenta la condizione che permette all'individuo di sentirsi saldamente ancorato alla propria esperienza. Essa non è da intendersi come dato solo fenomenologico, né come stato solamente psicologico, bensì come struttura costitutiva dell'esperienza in un senso ampio: una forma di posizionamento esistenziale, estetico e psicologico del singolo nel proprio ambiente, in cui «esserci» significa muoversi e agire all'interno di un orizzonte culturale e simbolico. Dal punto di vista soggettivo, la presenza si manifesta nel sentimento di consistenza, nella sensazione di «sentirsi esistere» (Marraffa e Paternoster 2013), cioè di essere presenti a sé stessi e di trovarsi al centro di un mondo soggettivo dotato di significato. Questo sentimento è presso le comunità magiche un sentimento tanto importante quanto precario, esposto al rischio della «crisi»: una crisi le cui conseguenze estreme sono tutte quelle derive psicopatologiche che alimentano fortemente la ricerca antropologica demartiniana (Angelini 2008). La condizione di *esserci*, infatti, non possiede lo statuto di un'evidenza immediata, ma si costituisce in bilico sulla possibilità della propria dissoluzione, ossia sulla minaccia di disintegrazione dell'unità esperienziale del soggetto (Marraffa 2013). In tal senso, la crisi della presenza non è solo evento patologico in senso clinico, ma indice strutturale della precarietà del vivere soggettivo. Il soggetto, lungi dall'essere concepito come identità sostanziale e autoconsapevole in senso cartesiano, è in de Martino il risultato di un processo storico, il punto critico in cui si articola la costruzione di un mondo di senso: unità non garantita, ma da conquistare. Egli afferma infatti:

Il supremo principio dell'unità trascendentale dell'autocoscienza comporta un supremo rischio per la persona, e cioè, appunto, il rischio per essa di perdere il supremo principio che la costituisce e la fonda. Questo rischio insorge allorché una persona, in luogo di serbare la propria autonomia rispetto ai contenuti, abdica al suo compito, lasciando che i contenuti si facciano valere fuori dalla sintesi, come elementi non padroneggiati, come dati in senso assoluto (de Martino 1948, 188).

Qui è evidente il riferimento a Kant. Nella *Critica della Ragion Pura* (1781), il filosofo tedesco aveva parlato della sintesi dell'appercezione trascendentale come unica possibilità di conferire oggettività alla conoscenza. Come ben noto, per Kant la necessità di una sintesi del molteplice, condizione di possibilità della conoscenza, implica la postulazione di una garanzia a priori.

Questa ininterrotta identità dell'appercezione di un molteplice dato nell'intuizione contiene una sintesi delle rappresentazioni, ed è possibile soltanto mediante la

coscienza di questa sintesi. [...] Solo per il fatto che io possa congiungere in una sola coscienza un molteplice di rappresentazioni, mi è possibile rappresentarmi l'identità della coscienza in queste rappresentazioni. [...] in caso contrario, io avrei tante variopinte e differenti personalità, quante sono le rappresentazioni, di cui ho coscienza (Kant 1781, 157-158).

Come si evince dal passo dell'*Analitica dei concetti* per Kant la sintesi è in grado di conferire unità al molteplice esperito solo in quanto essa è «data a priori»: essa è in tal modo garantita, la sua condizione di possibilità precede qualsiasi tipo di esperienza.

L'eventualità che tale unità non si dia è messa in conto solo tramite una sorta di ragionamento per assurdo, secondo il quale se si mettesse in discussione la realtà dell'appercezione trascendentale si avrebbero «tante variopinte personalità», il che evidentemente, dice Kant, è impossibile. A questa pretesa di garanzia de Martino si oppone, replicando idealmente:

Kant assumeva come dato storico e uniforme l'unità analitica dell'appercezione, cioè il pensiero dell'io che non varia con i suoi contenuti, ma che li comprende come suoi, e di questo dato pose la condizione trascendentale nell'unità sintetica dell'appercezione. Ma come non esistono (se non per l'astrazione) elementi e dati della coscienza, così non esiste affatto una presenza, un empirico esserci, che sia un dato, una immediatezza originaria al riparo da qualsiasi rischio, e incapace nella propria sfera di qualsiasi dramma e di qualsiasi sviluppo: cioè di una storia (de Martino 1948, 189).

Ciò che qui de Martino cerca di delineare è una sorta di «genealogia» della soggettività: l'analisi del mondo magico è lo studio di una lunga fase in cui «l'esserci *non è ancora* deciso e garantito» (de Martino 1948, 179 ss.). Il magismo da questo punto di vista rappresenta un «episodio saliente nel processo di ominazione e prepara la fissazione delle categorie trascendentali» (Virno 2006, 151). La presenza per de Martino è una conquista storica, il frutto di un percorso che ha portato alla conquista dell'unità soggettiva, un processo di costruzione di senso che nel mondo magico è ancora aperto a quel «rischio esistenziale che nella critica kantiana sta solo come un argomento polemico» (de Martino 1958, 21). Il rischio di perdere la presenza si prospetta all'individuo delle «comunità primitive» che si ritrova coinvolto in alcune esperienze critiche, capaci di metterlo in discussione come soggetto che appartiene al proprio ambiente: il disordine sociale, la malattia, la catastrofe naturale, la morte. D'altra parte, esiste già a questo livello un'oscillazione in de Martino: seppure il «dramma» della presenza venga calato interamente nel contesto delle società di carattere primitivo, de Martino sembra rimarcare

più volte la precarietà dell'«io penso» come fragilità costitutiva dell'essere umano (Virno 2006).

Se de Martino sostiene la *storicità* della sintesi kantiana, formulando la nozione di «crisi della presenza» mette in discussione anche il concetto di *Dasein* in Heidegger⁹: se la fondamentale relazione io-mondo non risiede secondo l'autore in una struttura stabile, essa è necessariamente soggetta a possibilità di dissesto continuo. Il senso di appartenenza del soggetto al proprio ambiente è lo sforzo di un processo di costruzione di un legame: è nel costruire questo legame con il proprio ambiente – per de Martino sempre culturale – che si pone la realtà dell'individuo e il mondo a cui appartiene. La relazione, che si configura concretamente di volta in volta nel corso della storia, implica un duplice e interconnesso processo di costituzione: da un lato della presenza, dall'altro del mondo, entrambi iscritti entro forme specifiche. La formazione della presenza e quella del mondo si realizzano attraverso la mutua costruzione di orizzonti storico-culturali determinati (Gallini 1977). Tale attività di costruzione avviene tramite il ricorso a pratiche di carattere complesso che de Martino definisce «tecniche».

1.2.1 Tecniche del corpo, magia, religione

Le «tecniche della presenza» sono un complesso di dispositivi culturali su cui de Martino riflette lungo tutto il suo percorso teorico (Leoni 2013). Con «dispositivo» intendiamo un insieme eterogeneo di elementi materiali e simbolici che comprendono credenze, pratiche, narrazioni culturali di carattere *situato*, e che hanno la funzione di orientare gesti, comportamenti, esperienze individuali¹⁰. Il termine «tecnica» va inteso, invece, nel senso originario dell'aristotelica *téchne*: sapere pratico, sapere incarnato, modalità codificata e trasmessa di agire. In questo contesto, de Martino sembra dialogare con la nozione di «tecniche del corpo» elaborata da Marcel Mauss (1936), con cui si confronterà

⁹ Il rapporto tra de Martino e l'esistenzialismo costituisce una questione complessa. Si è scritto sia sulla possibilità che Heidegger rappresenti una fonte diretta per l'adozione del termine «esserci», sia sull'ipotesi che le tematiche esistenzialiste siano giunte a de Martino attraverso la mediazione di Enzo Paci. Per un approfondimento della questione – oltre ai testi critici demartiniani già citati – si veda Pàstina (2005). Per una disamina meno storico-critica e di taglio più concettuale, in particolare della critica demartiniana al *Dasein* heideggeriano, cfr. Virno (2006).

¹⁰ Il concetto di dispositivo ha una lunga tradizione che non si intende qui ricostruire. Risulta pertinente, tuttavia, in questo contesto richiamare all'attenzione la nota riformulazione della nozione foucaultiana da parte di Agamben in *Che cos'è un dispositivo?*: «qualsiasi cosa che in qualche modo abbia la capacità di catturare, orientare, determinare, intercettare, modellare, controllare e assicurare i gesti, i comportamenti, le opinioni o i discorsi degli esseri viventi» (Agamben 2006, 19).

più esplicitamente nella sua ultima produzione. Ciò nonostante, il confronto con il sociologo francese sembra gettare luce su alcune esigenze che caratterizzano tutta la sua riflessione. Mauss sosteneva che le modalità con cui l'individuo si muove e si esprime sono apprese culturalmente e differenziate storicamente. Il corpo diviene quindi un oggetto socioculturale, primo e più naturale strumento dell'uomo. La «messa in forma» del corpo, ovvero la sua organizzazione secondo criteri estetici, normativi e funzionali, è quindi un processo intrinsecamente culturale, che implica l'interiorizzazione di modelli appresi e la loro riproduzione performativa.

Proprio in questa direzione, de Martino interpreta le tecniche della presenza come tecniche del corpo: forme di auto-disciplinamento culturale che si manifestano innanzitutto come abitudini corporee. L'abitudine motoria diviene così un dispositivo culturale primario: il corpo è la prima *casa* della presenza. Già in *Il mondo magico*, de Martino scrive: «La presenza [...] cade in soggezione per l'apparizione di qualche evento nuovo [...] che rompe l'abitudine» (de Martino 1948, 66). L'abitudine, dunque, è ciò che consente alla presenza di stabilizzarsi, conferendo una struttura coerente all'esperienza corporea e psichica, altrimenti esposta al caos (de Martino 1977). Si tratta dell'acquisizione di schemi comportamentali ripetuti che fungono da tramite tra individuo e collettività, poiché attraverso tali gesti appresi si accede a un deposito condiviso di pratiche.

Commentando Mauss, de Martino osserva: «Le abitudini si formano mediante un apprendimento e uno sforzo più o meno intenso e prolungato, poi tendono ad automatizzarsi, lasciando disponibili ulteriori valorizzazioni della vita» (de Martino 1977, 600). È proprio questa funzione liberatoria dell'abitudine – che rende l'ambiente familiare, prevedibile, abitabile – a consentire l'emergere della presenza.

La *ripetizione*, nozione centrale in de Martino su cui ritorneremo più volte, è ciò che dà origine alla sedimentazione culturale delle tecniche: la realtà non è un dato, ma un effetto della reiterazione di atti, gesti, pratiche. In questo senso, le tecniche della presenza partecipano alla costruzione della realtà in quanto *artefatto* culturale: un mondo fatto, e non dato, frutto del cristallizzarsi e tramandarsi di pratiche condivise. Come scrive Federico Leoni commentando de Martino:

La realtà è un «compito», la realtà è «condenda»; non è un dato ma un fatto, nel senso letterale di un artefatto; un prodotto dell'arte umana, cioè, e delle innumerevoli tecniche della presenza che l'arte umana ha sviluppato (Leoni 2013, 67).

La presenza, in quanto tale, coincide con il processo stesso di costruzione della realtà: essa si realizza nella misura in cui si istituisce un ambiente dotato di senso e forma. L'indagine sulle «tecniche della presenza», allora, è «un discorso e un'analisi delle molte pratiche che gli umani hanno inventato per inventare se stessi, insieme alle cose di cui si servono in ogni istante e alla loro, appunto, “realtà”» (Leoni 2013, 67).

Per de Martino, la storia della magia è dunque una «tecnologia generale» (Leone 2013): il complesso delle tecniche e pratiche, sempre culturali, che hanno costruito una memoria collettiva di oggetti, pratiche, usi. In questo senso, la storia delle tecniche della presenza coincide con una storia della cultura intesa come storia delle forme di mediazione tra individuo e ambiente. Come scrive ancora Leoni:

la scienza della magia è la scienza dei modi in cui la realtà-*Wirklichkeit*, la realtà-operante, la realtà che è dell'ordine dell'operazione, e che pertiene ad esempio all'atto umano, all'atto che è quindi necessariamente «magico», evocativo, produttivo, si deposita, sedimenta, cristallizza, stabilmente o più spesso instabilmente, nella realtà-*Realität*, nella realtà-res, nella realtà cosale di quelle presenze che ne vengono plasmate e stabilizzate: noi coi nostri oggetti, noi coi nostri mondi, valori, modi di vita, forme di convivenza, stili di conflitto e di ricomposizione (Leoni 2013, 69).

Proprio nella prospettiva di una natura contingente e instabile della realtà, de Martino mette in luce il carattere propriamente difensivo (Marraffa 2013) delle tecniche della presenza. Fin dalle prime opere, come *Il concetto di religione* (1933), l'autore individua nei dispositivi magico-rituali uno strumento per «ridurre il negativo» entro il dominio della volontà. Proprio in questa chiave, la magia non è residuo irrazionale, bensì un sistema simbolico che consente di affrontare situazioni critiche. La magia e la religione sono sistemi di credenze (mito) e di pratiche rimandanti a tali credenze (rito), la cui concatenazione permette ai membri di una specifica comunità di ancorare le proprie esperienze ad un sistema organizzato di significati. Le tecniche magiche – apparentemente straordinarie – rivelano così un'appartenenza del tutto ordinaria dell'individuo a un universo simbolico collettivo, che fonda la sua stessa stabilità soggettiva. Le tecniche della presenza, da questo punto di vista, vengono dunque a coincidere con i dispositivi culturali di costruzione e difesa della realtà nella sua doppia articolazione: realtà soggettiva e ambiente condiviso. Esse hanno dunque la funzione di

rendere abitabile il mondo, stabilizzando significati e orientando l'azione soprattutto nei momenti critici.

Il momento critico dell'esistenza è critico perché impone una decisione e una scelta, un pronto adattamento alla realtà, un comportamento ricco di conseguenze altamente impegnative per la presenza. Il cacciatore davanti alla fiera, l'agricoltore davanti alla donna, il guerriero davanti al nemico, lo schiavo davanti al padrone, il giovinetto davanti alla pubertà, i vivi davanti al cadavere; questi momenti critici dell'esistenza sono largamente tradizionali nelle società umane. Il carattere che tutti li lega è che in essi la storia, il divenire, si manifesta, e la presenza prende contatto di un mutamento, di un passaggio, così impegnativi per essa da rischiare di non mantenersi (de Martino 1959, 162).

1.2.2 Crisi della presenza e lutto: la perdita della *forma* nel cordoglio

È in *Morte e pianto rituale* che de Martino dedica maggiore attenzione ai meccanismi collettivi di difesa e al ruolo protettivo delle tecniche della presenza. Questo approfondimento avviene nel contesto di una svolta concettuale importante: la «crisi della presenza» viene infatti estesa oltre i confini delle culture arcaiche, assumendo una rilevanza universale per l'intera esperienza umana.

La critica a Kant aveva già portato de Martino a concepire la presenza come progetto storico di conquista dell'autocoscienza. Tuttavia, la successiva riflessione sulle tecniche della presenza in relazione all'esperienza *critica* del lutto porta a una radicalizzazione¹¹ del concetto di «crisi», intesa ora come rischio costante di disgregazione dell'unità esperienziale del soggetto (Marraffa e Paternoster 2013). Essa diviene tratto antropologico¹², caratteristica costitutiva dell'«esserci» umano.

Non più solo conquista, ma conquista precaria e reversibile, la presenza non è dunque prodotto di una fase evolutiva ormai superata nella storia dell'Occidente, ma un processo

¹¹ Questo cambiamento di prospettiva è in realtà dovuto alla revisione che de Martino apporta alla categoria di presenza in seguito alle critiche mossegli dal maestro Croce in un'aspra recensione apparsa nei *Quaderni della Critica* (Croce 1948), in cui de Martino viene accusato di aver «storicizzato le categorie». Non a caso, è a Benedetto Croce che de Martino si rivolge nelle prime pagine dell'opera. Per un approfondimento dei rapporti tra de Martino e Croce si rimanda, tra i vari contributi, a Ginzburg (2013).

¹² Interpretando questo aspetto, Virno (2006) parla in modo particolarmente efficace di una «reversibilità dell'antropogenesi», evidenziando come, in de Martino, l'umanizzazione non sia un traguardo acquisito una volta per tutte, ma un processo esposto al rischio costante della regressione. Per un approfondimento della critica demartiniana alla stabilità dell'autocoscienza si veda anche Marraffa e Paternoster (2013), che mostrano con chiarezza quanto la riflessione di de Martino sia cruciale per una teoria della coscienza. In questa prospettiva, centrale risulta anche il suo fecondo dialogo con la psicopatologia, soprattutto in relazione alle forme di crisi dell'identità e ai disturbi della personalità. Da questo punto di vista, fondamentale è stata la rimediazione naturalistica del pensiero demartiniano operata da Giovanni Jervis, suo collaboratore. Su quest'ultimo punto si veda Marraffa (2013).

individuale da rinnovare continuamente in ogni contesto storico. Questo riposizionamento teorico spinge de Martino ad approfondire sia la concettualizzazione della presenza e delle sue tecniche, sia la fenomenologia del lutto, investigando le strutture profonde del meccanismo rituale come forma di mediazione culturale dell'esperienza della morte altrui.

In questo contesto, emblema della crisi della presenza diventa la «crisi del cordoglio», dramma estremo provocato dal lutto. La crisi del cordoglio rappresenta il rischio di caduta in uno stato di inerzia e inattività, manifestazione fenomenologica del perdersi della presenza. Come Niobe, osserva de Martino, si può rimanere «impietriti dal lutto». L'autore fa riferimento alla figura mitologica la cui vicenda tragica viene narrata per la prima volta nel XXIV libro dell'Iliade. Madre di sei figli e sei figlie, Niobe viene accusata di hybris per aver osato vantarsi della sua ricca prole davanti alla dea Leto, suscitandone l'ira: Apollo e Artemide, figli di Leto, uccidono tutti i suoi figli. Il dolore devastante che ne segue è tale da pietrificarla. In alcune versioni, come in Ovidio (*Metamorfosi* VI, 146–313), è proprio il dolore del lutto a trasformarla in pietra. Ma la sua sofferenza non si placa: la roccia, che conserva i tratti della madre straziata, continua a piangere in eterno. *Et lacrimas etiam nunc marmora manant*, scrive Ovidio – «e ancora ora le lacrime sgorgano dalla pietra». La pietrificazione di Niobe, scrive de Martino, è una «calma inautentica, funesta e minacciosa», che può rompersi da un momento all'altro in un pianto estremo, capace di degenerare in forme di minaccia alla propria integrità fisica e psicologica (de Martino 1958, 46).

La crisi del cordoglio non è, infatti, una semplice forma di rassegnazione morale, ma una condizione psichica, estetica ed esistenziale che investe l'individuo nella sua percezione di sé e del mondo. Questa condizione apre alle manifestazioni più disparate: dal delirio di negazione, all'ossessione, fino alla «follia». Proprio per questo, nel momento in cui intende analizzare la condizione psichica del soggetto in lutto, de Martino utilizza come materiale empirico di indagine le testimonianze dei pazienti dello psicologo francese Pierre Janet, contenute nel volume *De l'angoisse à l'extase* (1926-1928). È infatti convinto che la psicopatologia possa offrire importanti indizi sulle strutture ordinarie dell'esperienza soggettiva e sui processi di elaborazione individuale di eventi critici quali l'esperienza della morte altrui. De Martino ritiene, cioè, che i casi di malattia

psichica analizzati da Janet siano assimilabili alla condizione para-patologica che si rischia con la «crisi del cordoglio».

È commentando, appunto, la prossimità tra patologia e lutto che de Martino analizza la dimensione esperienziale del dolore. La crisi del cordoglio viene qui a configurarsi quale «immersione caotica nella sofferenza» (Massenzio 2021, 24), una forma immediata e non controllata di incontro con l'evento critico che implica il rischio di una dissoluzione dei confini tra individuo e mondo (de Martino 1958, 32 ss.). Tale modalità di incontro con l'ambiente rappresenta un regresso a uno stato di immediatezza originaria che coincide con il livello della «mera vitalità» (de Martino 1958, 17). Con questa espressione de Martino si riferisce a una condizione di incontro con l'esperienza che non conosce forme di mediazione, che soggiace, cioè, alla polarità di piacere e dolore, al susseguirsi cieco e naturale di riflessi e reazioni, all'indistinzione tra soggetto e oggetto.

L'idea è che, al contrario, il tratto specifico dell'essere umano risieda nella capacità di costruire un livello superiore di realtà rispetto alla «datità» della natura: l'essere umano è un essere naturale la cui natura consisterebbe nel trascendere culturalmente la propria stessa naturalità¹³ (Virno 2006). Questo piano superiore di esistenza è quel piano storico e culturale in cui si danno significati e scopi, unico in grado di sottrarre l'individuo alla logica ripetitiva della natura. Ne *La fine del mondo*:

La natura tende all'eterno ritorno perché è pigra, perché il tornare dell'identico è il modo più economico di divenire [...] essa è dominata dalla ripetizione, da una massiccia necessità del ripetersi. [...] la coazione a ripetere che nella natura sta senza dramma, nell'uomo sta come malattia psichica, come disarticolazione e crollo della presenza e del mondo. [...] Ma con la umanità e la cultura, cioè col distacco dalla natura come problema, la tendenza all'eterno ritorno è diventato un rischio, il rischio che minaccia la libertà (de Martino 1958, 224).

Il rischio che si corre nel lutto è, da questo punto di vista, la percezione del proprio procedere naturale come «corsa verso la morte». L'esperienza della perdita diviene,

¹³ Questa tendenza naturale a trascendere la natura sembra rimandare a un carattere che la riflessione filosofica continentale, e non solo, ha pensato a vario titolo. Già l'aristotelica *hexis* veniva a configurarsi come un'incompletezza congenita che si tradurrebbe in una tendenza a produrre *hexeis*, termine che possiamo senza troppi scrupoli tradurre con «abitudini». Per una disamina delle concezioni della cultura come «seconda natura» si rimanda a Piazza (2018). Più di recente, l'antropologia di Plessner ha pensato questa caratteristica dell'essere-al-mondo quale «naturale artificialità». Ne *I gradi dell'organico e l'uomo* (1928), egli scrive: «Poiché all'uomo, con il suo tipo di esistenza, si impone di condurre la vita che vive, cioè di fare ciò che egli è – proprio perché egli è soltanto quando si realizza – egli ha bisogno di un complemento innaturale, di un genere non naturale. Perciò, ragione della sua forma di esistenza, egli è per natura artificiale» (Plessner 1928, 334).

allora, non solo fine del mondo legato alla persona defunta, ma fine di ogni mondo possibile. È in questo senso che de Martino introduce l'idea di un «salto antropologico» che richiama per analogia le riflessioni del Plessner de *I gradi dell'organico*: l'essere umano si distingue da tutte le altre forme di vita per la capacità di trascendere la pura vitalità tramite l'«opera», ovvero l'elaborazione culturale di ciò che è «vitale». Scrive:

La mera vitalità che sta «cruda e verde» nell'animale e nella pianta deve nell'uomo esser trascesa nell'opera, e questa energia di trascendimento che oggettiva il vitale secondo forme di coerenza culturale è appunto la presenza (de Martino 1958, 17).

Nella sua opera postuma riprenderà con chiarezza la questione: «L'uomo è¹⁴ distacco dalla immediatezza del vivere» (de Martino 1977, 189)¹⁵. Tutto l'impianto teorico demartiniano ruota attorno a questa dinamica: l'individuo può difendersi dalla propria disgregazione solo attraverso il superamento simbolico di un rapporto immediato con l'esperienza. Questo «oltrepassamento» rimanda a una trasformazione che si gioca tutta su un piano formale. Esso avviene, infatti, attraverso le forme, ovvero attraverso le modalità con cui il vissuto è stato già organizzato simbolicamente. Nelle forme, la presenza prende corpo e si preserva; ed è in quelle stesse forme che, nei momenti di crisi, risiede la possibilità di riscatto.

Esserci nella storia significa dare orizzonte formale al patire, oggettivarlo in una forma particolare di coerenza culturale, sceglierlo in una distinta potenza dell'operare, trascenderlo in un valore particolare: ciò definisce insieme la presenza come *ethos* fondamentale dell'uomo e la perdita della presenza come rischio radicale a cui l'uomo – e soltanto l'uomo – è esposto (de Martino 1958, 17).

Comprendere il senso di questo movimento di «trascendimento» e «oggettivazione» significa arrivare al cuore delle tecniche della presenza. L'esperienza del lutto è un dolore fisicamente e psichicamente troppo rischioso per essere affrontato nella sua nudità

¹⁴ Corsivo nostro.

¹⁵ Questo distacco è una legge antropologica che Plessner descrive nei termini di un'«eccentricità» (Plessner 1928). «La forma di vita eccentrica e il bisogno di completamento formano un unico stato. Il bisogno non può essere qui concepito in un senso soggettivo e psicologico. Esso è presupposto a ogni esigenza, impulso, pulsione, tendenza, volere, dell'uomo. In questo bisogno o nudità sta il *movens* di tutte le attività specificamente umane, cioè dell'attività rivolta all'irreale e che lavora con mezzi artificiali, il fondamento ultimo dello strumento e di ciò a cui serve: la cultura» (Plessner 1928, 334). Tale posizionalità, origine e ragione della cultura stessa, mina alle radici la solidità e l'unità che caratterizzano le forme di vita appartenenti agli altri gradi della natura. Nella convivenza con questo scarto incolmabile risiede la specificità dell'esperienza umana, quale dimensione dolorosa. «L'uomo è diventato consapevole di questa legge fondamentale della propria esistenza e però si mescola sempre in questo sapere il dolore per la naturalezza irraggiungibile degli altri esseri viventi» (Plessner 1928, 333).

storica: è la cultura a offrire uno schema risolutivo di esperienza, una forma di schematizzazione del dolore che ne consenta la «manipolazione». L'oggettivazione consiste proprio in questo: ricondurre l'evento a uno schema simbolico, riducendo la sua unicità storica per integrarlo in una dimensione «metastorica», dove possa essere ricondotto a qualcosa di noto. In *Sud e magia*, de Martino scrive:

La protezione magica [...] si effettua mediante l'istituzione di un piano metastorico che assolve a due distinte funzioni protettive: fonda un orizzonte rappresentativo stabile [...]; funziona come luogo in cui [...] può essere di volta in volta riassorbita la proliferazione storica dell'accadere (de Martino 1959, 85).

Questo movimento di «destorificazione», ovvero di trascendimento della storia individuale, è ciò che permette la reintegrazione dell'individuo nella dimensione collettiva della storia. La capacità propriamente umana di compiere questo passaggio si esprime in una nozione chiave del pensiero demartiniano: l'«ethos del trascendimento» (de Martino 1958, 45 ss.).

Si tratta di una categoria complessa e stratificata, che mette de Martino in dialogo non solo con la filosofia di Croce, ma anche con l'idealismo tedesco, l'esistenzialismo e la fenomenologia. Una trattazione esaustiva esula dai limiti di questo contesto¹⁶, ma è interessante qui coglierne un aspetto cruciale: l'ethos del trascendimento, irriducibile al dato biologico, ma allo stesso tempo irriducibile a costumi o abitudini, viene piuttosto a coincidere con una *facoltà* o un principio universale, energia insita nell'umanità che spinge alla creazione del mondo storico-culturale, condizione di possibilità di ogni trascendimento concreto e singolare¹⁷.

La crisi del cordoglio, in questa prospettiva, è l'incapacità di trascendere l'esperienza del lutto nel tessuto simbolico della cultura. De Martino sembra, qui, proporre una teoria del lutto quale «crisi estetica», laddove intendiamo con «estetica» non una riflessione critica che ha per oggetto specifico l'opera d'arte, ma l'intero ambito dell'esperienza sensibile, il dominio che concerne le «qualità e le prestazioni dell'*aisthesis*», cioè della sensibilità umana (Montani 2014, 21). Dal punto di vista demartiniano, tali prestazioni

¹⁶ Per una trattazione approfondita si rimanda a Berardini (2013).

¹⁷ «L'uomo è sempre entro l'esigenza del trascendere, e nei modi distinti, e nei modi distinti di questo trascendere, e solo per entro l'oltrepassare valorizzante l'esistenza umana si costituisce e si trova come presenza al mondo, esperisce situazioni e compiti, fonda l'ordine culturale, ne partecipa e lo modifica. [...] L'umanità è ethos che si cerca, e appunto perché ethos [...] si cerca senza mai trovarsi una volta per sempre» de Martino 1977, 670-672).

della sensibilità umana si configurano come «processi tecnici di tutela e protezione del rapporto valoriale presenza-mondo» (Lesce 2018, 97), volti a contenere i rischi di disgregazione dell'esperienza soggettiva. Secondo Lesce (2018), l'oggetto della riflessione estetica in *Morte e pianto rituale* è costituito dai modi in cui la sensibilità è capace di trasfigurare in ordine il sensibile caotico del lutto. L'arte stessa, se giunge a svolgere una funzione, si muove entro l'orizzonte drammatico di un'esistenza corporea fragile, costitutivamente esposta al problema del senso (Lesce 2018).

Il rischio di dissoluzione a cui è esposto l'individuo di fronte alla morte altrui riguarda, dunque, primariamente, il suo rapporto con il mondo esterno. In particolare, la perdita rompe il legame tra il soggetto (come corpo e agente) e l'ambiente che lo circonda. Il lutto diventa così una «perdita della forma» e una «crisi degli oggetti»: le cose non hanno più senso né utilità. Una paziente, osservata da Janet, descrive bene questa condizione dicendo: «Le cose non sono più nel loro quadro e non indicano più la loro utilità» (de Martino 1958, 28). In questi casi, la persona, disorientata, non riesce più ad abitare il mondo in modo attivo. Secondo de Martino, infatti, vivere nel mondo significa poterlo usare¹⁸, cioè riconoscerne le forme e farne esperienza attraverso l'azione (cfr. Valisano 2017). Quando l'operabilità del mondo si interrompe, si manifesta la crisi della presenza. Commentando ancora una volta le manifestazioni patologiche della crisi del cordoglio, de Martino infatti scrive: «il mondo e i suoi oggetti sono sperimentati in atto di non essere più “nel loro quadro”, cioè nella memoria di una determinata tradizione di significati e nella prospettiva di una possibile operazione formale della presenza» (de Martino 1958, 29). Da questo punto di vista, la crisi del cordoglio si configura come una perdita della forma, intesa non soltanto come struttura esterna, ma come luogo di emersione di una determinata *memoria culturale*, campo di possibilità espressive e operative.

Ciò che in tal modo si esperisce è il crollo dell'oltrepassare le situazioni, e quindi il non poter emergere da esse come presenza oltrepassante: onde poi il mondo perde significato, e gli enti mondani non si *prolungano* più *affettivamente* in noi come *enti rammemoranti condotte possibili*¹⁹ (de Martino 1977, 214).

¹⁸ Questo aspetto della riflessione demartiniana assumerà altra centralità nell'ultima riflessione, contenuta ne *La fine del mondo* (1977).

¹⁹ Corsivo nostro. L'idea che gli oggetti «si prolunghino come enti rammemoranti condotte possibili» ritornerà centrale nei paragrafi successivi quando parleremo di una dimensione «ecologica» del rito.

Di fronte alla morte il pianto rituale costituisce una «tecnica di oggettivazione» che consente all'individuo di dare una forma riconoscibile all'esperienza del lutto. Il cordoglio è, infatti, quel «lavoro» attraverso cui l'individuo riesce a mantenersi *nella* presenza: cioè nel contesto di un ambiente in cui gli oggetti sono dotati di forme, cioè di memorie e usi condivisi.

la cultura nel suo complesso appresta le forze che sono a disposizione dell'uomo per oltrepassare il momento critico dell'evento luttuoso e per ricacciare sempre più lontano e sempre più facilmente le tentazioni della crisi (de Martino 1958, 53).

Se la presenza si costituisce sin dall'inizio come operare culturale, è solo all'interno della cultura che è possibile trovare le risorse per reagire al rischio di dissoluzione. Nei momenti in cui il senso del mondo vacilla e la crisi della presenza si fa manifesta, emergono pratiche collettive capaci di riattivare la distanza necessaria tra il soggetto e ciò che ne minaccia la stabilità. È in queste forme codificate, elaborate dalla tradizione, che si intravedono tecniche di contenimento del dolore: dispositivi simbolici che, proprio mentre si misurano con la precarietà dell'esperienza, le restituiscono una forma condivisibile.

Contro l'immediatezza del lutto, che rischia di schiacciare il soggetto sull'evento e di sottrargli la possibilità di agire, tali pratiche si configurano come esercizi di *distacco*. Tale distacco non promuove la rimozione della sofferenza, ma la sua riformulazione attraverso gesti e parole che appartengono a una memoria culturale condivisa. È all'interno di questo orizzonte che le pratiche rituali funebri assumono la funzione di tecniche della presenza: strumenti capaci di trasformare l'esperienza del dolore in una pratica regolata, cioè simbolicamente addomesticata. In questo quadro teorico si inserisce l'indagine demartiniana sul lamento.

Il lamento funebre lucano si enuclea per entro la crisi del cordoglio, gradualmente dominandola e risolvendola in un ordine culturalmente significativo che è appunto il rito della lamentazione (de Martino 1958, 78).

È attraverso l'analisi della sua dimensione rituale che si può comprendere come il lamento consenta di oltrepassare la contingenza individuale, inscrivendo l'esperienza del dolore all'interno di un orizzonte simbolico condiviso. Solo in quanto rito, infatti, il lamento

traduce l'emozione in una pratica codificata, rendendo il lutto comunicabile sul piano sociale e trattabile su quello culturale.

1.3 Il rito della lamentazione: forma, ripetizione, azione

La riflessione sul lamento costituisce uno dei passaggi più significativi della relazione che de Martino istituisce tra crisi, cultura e presenza. L'analisi delle «tecniche del cordoglio» non funge da verifica di una teoria preesistente, ma è il terreno su cui si costruisce parte della teoria stessa del cordoglio. L'analisi delle tecniche del cordoglio è l'analisi dei meccanismi che garantiscono la finalità protettiva delle tecniche della presenza.

Il lamento rituale ha la finalità specifica di dare forma e contenimento all'esperienza disordinata del lutto. È proprio la sua struttura rituale a garantirne la funzione di formalizzazione: attraverso la forma, l'esperienza viene organizzata e resa condivisibile. In effetti, il concetto stesso di rito si fonda sull'idea di forma: etimologicamente, dalla radice indoeuropea *ar («modo appropriato»), il termine rimanda a un'armonia tra le parti e il tutto. In generale, il rito agisce come una struttura ordinatrice che organizza l'azione individuale e collettiva entro una cornice ripetibile e riconoscibile. Si tratta di una sequenza di atti dotata di autoreferenzialità: la sua efficacia non dipende da cause naturali, ma dal rispetto della forma. In questo senso, il rito è un'istituzione storico-naturale (Virno 2020), priva di motivazioni «naturali» che ne giustifichino l'esistenza o le modalità. Proprio in virtù della sua arbitrarietà, il rito *deve* essere eseguito, e in un certo *modo*. Come ha sottolineato Arnold van Gennep nei suoi studi sui riti di passaggio (1909), questa necessità formale risponde alla funzione di segnare passaggi e separazioni, inscrevendo l'individuo in una cornice di significati condivisi. Il rito funebre, in questo senso, risponde alla necessità di formalizzare un passaggio critico attraverso un atto simbolico, arbitrario e vincolante, che restituisce ordine e senso all'esperienza individuale della perdita.

La funzione ordinatrice del rito è stata ampiamente analizzata dall'antropologia del lutto. Già in *Le forme elementari della vita religiosa* (1912), Émile Durkheim interpreta il rito funebre come una risposta collettiva alla perdita, volta a ristabilire simbolicamente la coesione del gruppo. Ernesto de Martino, però, sembra offrirne una lettura più radicale: se in Durkheim il focus è sulla ricomposizione dell'ordine e sul modellamento sociale delle emozioni, in de Martino il rito si fa carico della tenuta stessa del soggetto,

opponendosi al rischio di un collasso della presenza individuale. Come osserva Clara Gallini, la posta in gioco è «l'intera persona nel suo costituirsi come soggetto e nel suo rapportarsi al mondo degli uomini e delle cose» (Gallini in de Martino 2008, XLII). Se il rito è forma e schema, esso assume in de Martino il profilo radicale di una tecnica di protezione.

Il rito della lamentazione svolge la propria funzione salvifica in quanto è una tecnica di «oggettivazione» di carattere difensivo. Il suo intrinseco «schematismo» è un meccanismo che difende la presenza, fungendo da mediazione tra la necessità naturale della differenza e il bisogno culturale della forma. Il rito è in questo senso intrinsecamente «metastorico»: la sua funzione è quella di attutire i colpi della «storia che sporge» (de Martino 1995): il cambiamento che interrompe il corso abitudinario degli eventi e rischia di aprire al caos. «Ritualizzare» l'esperienza del lutto significa, come direbbe de Martino, oggettivarla, trasformarla da vissuto singolare («questa» morte) in rappresentazione culturalmente intellegibile («la» morte): trasformarla, cioè, in un oggetto culturale separato, qualcosa su cui è possibile operare. Questa trasformazione avviene tramite la ripetizione. Da *Storia e metastoria*:

Il rito è ripetizione in diversi modi. [...] è dominato dalla pura forma della ripetizione: cioè il ripetere non sta qui come strumento di ricerca oggettiva di quel che effettivamente tende a ripetersi nella natura e nella società [...], ma come cancellazione sistematica del divenire, operato su un piano metastorico immaginario, sul quale è già accaduto tutto ciò che può accadere. [...] occultare la storicità del divenire mediante la ripetizione dell'identico, tutto ciò comporta una tecnica di destorificazione [...] tecnica che media la reintegrazione nella storia (de Martino 1995, 147 ss.).

La funzione delle tecniche del cordoglio, in questa luce, è una forma di «destorificazione»: una fuoriuscita temporanea dalla storia, volta a ripristinare un contatto protetto con il corso storico, soggetto al cambiamento e dunque costitutivamente caotico.

Anche la destorificazione religiosa, sebbene sia vissuta dal credente come rifiuto della «condizione umana», non è una reale evasione dalla storia, ma il dispiegarsi delle potenze operative dell'essere umano, «onde all'ombra del divino si matura l'umano, e per entro il sacro si dischiude il profano e il laico» (de Martino 1995, 63). La stessa funzione della religione, dunque, è quella di operare un «trascendimento» talmente umano da essere definito un «ethos»: una pratica, un'attitudine, un abito.

È dunque attraverso il comportamento rituale che l'individuo può ricondurre la propria esperienza individuale alla dimensione salvifica del «sempre uguale» (cfr. Berardini e Marraffa 2018): un piano culturale di realtà in cui l'esperienza è stata già simbolizzata e reintegrata dalla comunità attraverso lo sviluppo di un complesso di significati e credenze. In questo senso il rito è mezzo di accesso alla dimensione del mito: una narrazione condivisa che permette di dare significato all'esperienza critica.

In questa prospettiva, emerge anche la centralità del processo rituale rispetto alla sola istituzione: il rito funebre in de Martino non è solo un insieme di regole a cui aderire, ma una pratica situata: è una produzione continua di forma volta alla protezione della presenza. Questa prospettiva ha portato più di recente l'antropologa Catherine Bell (1992) a parlare piuttosto di «ritualizzazione»: il gesto rituale si configura come un'operazione culturale dinamica, che si rinnova ogni volta nel contatto con la crisi. Solo in questa dimensione processuale il rito funebre può operare come strumento efficace di reintegrazione, capace di intervenire sull'esperienza del soggetto.

È in questo quadro che si può individuare anche una dimensione «ecologica» del dispositivo rituale in de Martino, prendendo in prestito questo termine da un quadro teorico molto distante, quello della psicologia ecologica di James J. Gibson (1979). Gibson ha introdotto il concetto di «*affordance*» per descrivere il modo in cui percepiamo direttamente le possibilità d'azione offerte dall'ambiente. Un'*affordance* è una proprietà relazionale: una sedia, ad esempio, *offre* il sedersi a un corpo che può farne uso. Nella percezione, dunque, non cogliamo oggetti neutri, ma inviti all'azione, già strutturati in base alle nostre capacità corporee e ai nostri schemi di utilizzo. L'ambiente non è uno sfondo passivo, ma un campo dinamico di occasioni pratiche: la percezione è sempre situata e operativa, e si lega indissolubilmente al modo in cui il corpo agisce in un ambiente concepito come occasione di utilizzi pratici.

Parlare di una «dimensione ecologica» del rito, in questo senso, significa interrogarsi su come il rito prenda forma nell'interazione concreta tra corpo, ambiente e tecnica. Il rito è un evento che si radica in uno «spazio vissuto»²⁰, e proprio attraverso questa immersione ambientale contribuisce alla costituzione della presenza. Il rito, si potrebbe dire, *funziona* perché orienta il corpo, prescrive gesti e azioni, organizza il campo del

²⁰ Per un'analisi del debito di de Martino nei confronti della fenomenologia di stampo husserliano si rimanda a Berardini (2013, 270).

possibile. Il caso clinico riportato da Pierre Janet, in cui la paziente «non sa più come usare gli oggetti», rivela quanto l'uso stesso costituisca un punto di riattivazione del legame con la realtà condivisa. Il rito, da questo punto di vista, si configura come un insieme di affordances culturali, una trama di inviti all'azione che rende possibile l'esserci, orientando il soggetto nel mondo.

Nel caso dell'elaborazione del lutto l'inserimento dell'individuo in un ambiente strutturato operativamente si traduce nella disposizione di un complesso di gesti che direzionano l'espressione del dolore, e che consentono il passaggio da un pianto disorganizzato (*planctus irrelativo*) a un pianto regolato e codificato (*planctus protetto*). La ripetizione rituale, in questo contesto, non è puro automatismo, ma una risposta culturalmente articolata al rischio di disintegrazione. È proprio a partire dalla ripetizione, infatti, che il rito organizza il campo d'azione possibile per un individuo in crisi, restituendogli orientamento e continuità. Il rito funebre circoscrive uno spazio specifico in cui l'azione si svolge, un ambiente attivo di possibilità in cui l'espressione del pianto è organizzata a partire da un sistema tecnico.

1.3.1 Il lamento come tecnica del piangere

Che cosa significa sottoporre il pianto a una tecnica? Significa insegnare al corpo *come si piange*, trasformando un'esperienza emotiva indistinta e caotica in una forma espressiva regolata. Il rito della lamentazione assolve a questa funzione: agisce come una tecnica dell'espressione che, canalizzando il pianto attraverso modalità condivise, finisce per condizionare anche l'esperienza stessa del dolore.

L'idea che l'espressione possa condizionare il *sentire* è stata diversamente indagata dalla psicologia delle emozioni. Darwin, nel suo *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali* (1872), sosteneva che le espressioni emotive, come il pianto, hanno una base evolutiva e biologica: sono risposte corporee sviluppatesi per comunicare stati interni e rafforzare la coesione sociale. Ma, secondo Darwin, queste espressioni non sono solo segnali rivolti all'esterno: partecipano attivamente alla formazione dell'esperienza emotiva. L'attivazione dei muscoli facciali e dei gesti tipici di un'emozione può contribuire a rafforzarla o addirittura a suscitarela.

Questa intuizione fu ripresa e sviluppata da William James, che teorizzò che *non piangiamo perché siamo tristi, ma siamo tristi perché piangiamo*: l'emozione nasce dalla

percezione delle modificazioni corporee. Scrive infatti James nel suo articolo «What is an emotion?» (1884):

Secondo il nostro modo naturale di concepire queste emozioni standard, la percezione mentale di un fatto eccita l'affezione mentale chiamata emozione e questo stato mentale fa sorgere l'espressione corporea. La mia tesi, al contrario, è che *i cambiamenti corporei seguono direttamente la PERCEZIONE del fatto stimolante e che il modo in cui sentiamo gli stessi cambiamenti mentre accadono È l'emozione*²¹ (James 1884, 189-190).

In un articolo di tre anni successivo pubblicato sulla rivista *The Popular Science Monthly* James pubblica un testo dal titolo «Le leggi dell'abitudine» in cui indaga le norme che regolano la formazione di abitudini a partire dalla ripetizione di atti corporei. Egli afferma che l'abitudine è il grande conservatore della vita sociale e personale, perché automatizza l'azione e struttura il comportamento. L'articolo si apre così:

Quando consideriamo le creature viventi da un punto di vista esterno, una delle prime cose che ci colpisce è che esse sono *fasci di abitudini*²². Negli animali selvaggi, la ripetizione costante di comportamenti giornalieri pare una necessità impiantata dalla nascita; negli animali domestici, e specialmente nell'uomo, pare, in larga misura, essere il risultato dell'educazione (James 1887, 21).

È nel prosieguo dell'articolo che James analizza le leggi che regolano i processi, potremmo dire, di naturalizzazione dell'abitudine che portano un atto culturale a incidere sulla corporeità, a partire da un'idea, più che pionieristica, di «plasticità» del sistema nervoso²³.

L'idea che la ripetizione possa influire sui «vissuti organici» è d'altra parte come abbiamo visto molto cara a de Martino. È ne *La fine del mondo* che de Martino scrive:

La cinestesia, il sentire continuo che noi abbiamo del nostro corpo, è una ripetizione incessante di vissuti organici diventata, per questo ripetere, noi stessi, la ovvietà e la normalità dell'esserci in quanto corporeità (de Martino 1977, 604).

Se la riflessione sul corpo lo porterà effettivamente a un confronto con la fenomenologia di Sartre e di Merleau-Ponty²⁴, la più forte risonanza qui rimane ancora con la teoria delle

²¹ Corsivo e maiuscole originali.

²² Corsivo nostro.

²³ Si rimanda all'introduzione all'opera di James di Denise Vincenti per una considerazione dell'attualità di James in rapporto alle teorie della neuroplasticità.

²⁴ Si rimanda a Lesce (2018), Paziienti (2022; 2025) e Valisano (2017).

tecniche del corpo di Mauss, che enfatizza la natura socioculturale del corpo stesso, primo e «più naturale» strumento dell'uomo, modellato da tecniche che vengono apprese e trasmesse. In questa stessa prospettiva, per de Martino è il meccanismo rituale a farsi tecnica collettiva dell'espressione, in quanto insieme di parole, gesti, melodie – un complesso dispositivo simbolico che sottopone il pianto a un ritmo condiviso.

La tecnica del piangere è un sapere ritualizzato del corpo: una forma di eredità incarnata che si manifesta attraverso gesti, posture e movimenti. Come ogni tecnica, anche quella del piangere è una competenza che si apprende e si trasmette. De Martino la definisce una «sapienza del patire»: una conoscenza pratica che permette di attraversare il dolore senza esserne travolti. Per questo, la lamentazione rituale richiede la presenza di uno *specialista del pianto*, una figura esperta, incaricata di guidare l'espressione collettiva del lutto: la lamentatrice.

Già centrale nei rituali funebri del mondo antico – la conosciamo come *prefica* – la lamentatrice merita tutta l'attenzione dell'etnografo, in quanto custode e agente di una forma culturale complessa. Non si tratta semplicemente di una donna che piange il defunto, ma di una figura professionale, pagata per interpretare il dolore rituale, incaricata di tradurre l'esperienza individuale della perdita in un linguaggio codificato e condiviso. Il suo pianto non è spontaneità, ma prestazione culturale: un atto performativo che protegge e orienta la comunità, aiutandola a elaborare la morte. In questo modo, la lamentatrice svolge una funzione decisiva di mediazione: rende la morte simbolicamente intellegibile, ne mitiga il potenziale disgregante e reinserisce, attraverso il rito, sia il defunto che i vivi all'interno di un ordine collettivo, difendendo dunque sia il singolo che la comunità. Le lamentatrici di de Martino sono tra i protagonisti del documentario *Magia Lucana*²⁵ (1958) girato in Basilicata da Luigi Di Gianni²⁶, una delle più importanti testimonianze del mondo contadino dell'Italia del dopoguerra, girato in pieno clima neorealista²⁷.

²⁵ Di Gianni 1958. <https://www.teche.rai.it/2020/08/magia-lucana/>.

²⁶ Luigi Di Gianni (Napoli, 1926 – Roma, 2019), regista e intellettuale formatosi in filosofia, ha realizzato numerosi documentari ispirati all'antropologia culturale. *Magia lucana* (1958), premiato come miglior documentario alla Mostra del Cinema di Venezia, è disponibile su Rai Teche (Di Gianni 1958).

²⁷ La considerazione dei rapporti tra de Martino e il neorealismo meriterebbe un approfondimento specifico. Si vedano, tra i contributi principali, Marano (2017) e Vuoso (2018). Per quanto riguarda invece i rapporti con Pasolini, si rimanda a Desogus (2022) e Montani (2010).



Fig. 1 Luigi Di Gianni, frame da *Magia lucana*, 18 min, Albano di Lucania (Potenza), 1958.

L'influenza del lavoro etnografico di de Martino determinò, in effetti, sulla fine degli anni '50 in Italia un intero filone di documentaristica antropologica, che vide spesso de Martino stesso nella veste di «consulente», come ricostruisce Clara Gallini (1981) in un articolo de *La ricerca folklorica* dal titolo «Il documentario etnografico demartiniano»²⁸. Il cortometraggio, girato in bianco e nero, in pellicola 35mm, si concentra sulla sopravvivenza di pratiche magico-rituali nel contesto rurale della Basilicata, documentando una serie di episodi che ruotano attorno a credenze popolari, esorcismi e cerimonie collettive, all'interno di un paesaggio segnato dalla povertà materiale e da un'economia contadina.

La struttura del film è articolata per quadri distinti, che guidano lo spettatore nell'osservazione di pratiche come l'intervento dell'esorcista contadino e «il battesimo delle sette fate». L'attenzione è rivolta alla formalizzazione dell'atto rituale, al suo carattere reiterativo, e alla dimensione collettiva del sapere magico, che circola oralmente e viene trasmesso per via esperienziale in quella «monotonia» che rimanda alla «ripetizione quasi ossessionante di movimenti compiuti da sempre», come recita fuori campo la voce dell'attore e doppiatore italiano Arnaldo Foà. La regia privilegia inquadrature fisse o movimenti lenti, con un uso contenuto del montaggio e un accompagnamento musicale discreto, che lascia spazio ai suoni ambientali e alle voci dei partecipanti. Il linguaggio filmico sembra adottare un approccio osservativo, mantenendo un distacco tra sguardo e oggetto che richiama la distanza metodologica tipica delle spedizioni etnografiche del dopoguerra (Gallini e Faeta 1999).

Nella parte centrale del film, una lunga sequenza è dedicata al lamento funebre. La morte di un contadino, dovuta a un incidente, diventa occasione di messa in scena del pianto rituale. Tre lamentatrici, protagoniste della scena, si dimenano con convinzione attraverso melodie in cui si alternano passaggi vocali a singhiozzi, gesti ripetuti, ondulazioni del busto, il tutto scandito dal ritmo dei palmi delle mani che battono simultaneamente sulla bara stesa a terra, quasi fosse uno strumento a percussioni.

²⁸ Oltre a quelli di Di Gianni, si menzionano i lavori di Michele Gandin, Gianfranco Mingozzi, Giuseppe Ferrara, Lino del Fra e Cecilia Mangini. A Michele Gandin dobbiamo un'importante videoripresa di quattro minuti realizzata durante la spedizione demartiniana del 1954, *Lamento funebre* (Gandin 1954), a Cecilia Mangini il cortometraggio del 1960 ispirato alle ricerche demartiniane, *Stendali – Suonano ancora* (Mangini 1960), con testo di Pier Paolo Pasolini, su cui torneremo in seguito.

Il pianto plateale e ostentato, qui, non appare come un'espressione spontanea, ma come una performance codificata: la sincronia delle lamentatrici rimanda a una competenza appresa da tempo. Il lamento funebre, reso nella sua versione performativa, appare nel film in tutta la sua *artificialità*: esso non assume infatti le sembianze di una manifestazione emotiva immediata, ma di una performance regolata da un preciso copione.

In questa tensione tra realtà e rappresentazione si apre una sovrapposizione interessante: il cinema si fa vettore di trasmissione di gesti (Grespi 2019) e il rito, a sua volta, si mostra come performance già carica di teatralità. La tecnica del piangere, dunque, non è soltanto un sapere incarnato nel corpo della lamentatrice, ma anche una forma visiva che il cinema eredita, rinforza e tramanda. La ritualità, inquadrata e montata, si duplica nel linguaggio del film: è in questo circuito virtuoso tra gesto rituale e gesto filmico che il corpo in lamento diventa anche corpo rappresentato, corpo che tramanda e che viene tramandato.

In queste immagini riecheggiano i termini demartiniani: «finzione istituzionale», «regia culturale» e ancora «finzione scenica» (de Martino 1958, 139). Le lamentatrici nel documentario «fanno la parte» di coloro che soffrono, attrici in senso duplice. La tecnica del piangere diventa così una vera e propria «drammaturgia» del dolore e il rito si svela come massima forma di «esibizione scenica» (de Martino 1958, 181).

1.3.2 La lamentatrice: tra «esibizione scenica» e «ipocrisia»

Molte fra le lamentatrici *apparentemente immerse*²⁹ nel dolore erano professioniste, e spesso mentre passavo fra di loro esse interrompevano i loro singhiozzi disperati per levare gli occhi su di me e sorridere amichevolmente, salvo poi riprendere il loro cordoglio appena le lasciavo (Blackmann 1927, 119).

Winifred Blackmann commenta in questo modo, nel suo *The Fellahin of the Upper Egypt* (1927), studio etnografico nel territorio dell'Egitto settentrionale, le tendenze *ipocrite* di tali lamentatrici, la cui «apparente immersione» nell'angoscia verrebbe interrotta facilmente. Cosa significa essere apparentemente immersi? Fingere un pianto immediato, fingere di non avere mediazione. Il commento sulle lamentatrici riceve l'attenzione di de Martino, che difende il costume del lamento di fronte alle allusioni di Blackmann.

²⁹ Corsivo nostro.

L'autrice ha infatti toccato un punto nevralgico della questione della tecnica del piangere, vale a dire la sua costitutiva artificialità. La natura «ipocrita» del lamento non costituisce un elemento accessorio. Esso rimanda piuttosto alla sua funzione di mediazione e, dunque, protezione.

La tendenza alla *distrazione* durante il lamento aveva suscitato interesse in de Martino, che durante la sua ricerca etnografica nota come le lamentatrici interrompano il pianto per prestare attenzione ad attività futili, come distribuire «caffè e sigarette». Se di «ipocrisia» si può parlare, dice de Martino, tuttavia, si deve parlare di una forma di «ipocrisia tecnica», che ha la precisa funzione di contenere un dolore psichicamente pericoloso (de Martino 1958, 110). Il pianto rituale, non è esternazione immediata del dolore, ma espressione mediata: tale mediazione, di carattere mitico-rituale, consiste in quella messa in scena tramite la quale il rito risolve l'esperienza pericolosa in comportamento finzionale.

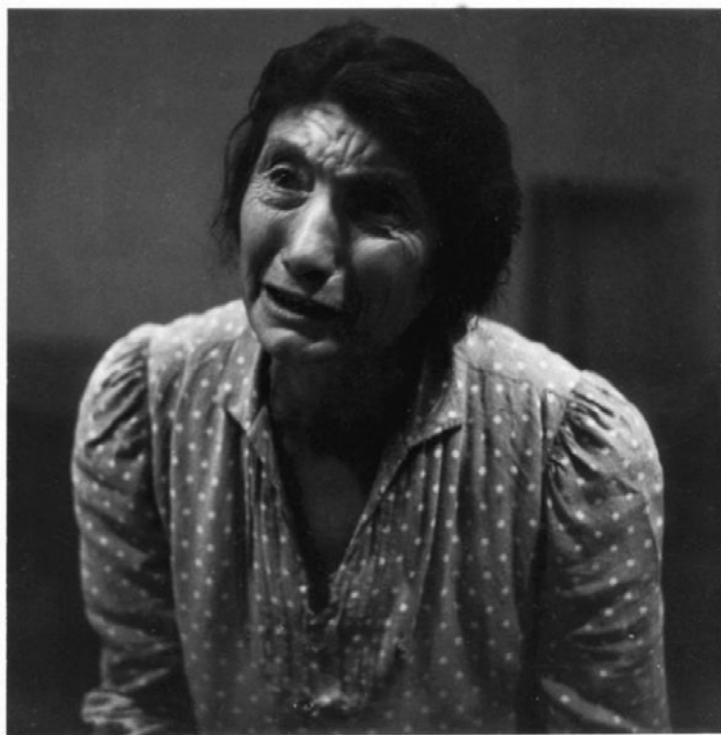


Fig. 2 Franco Pinna, fotografia di una performance di lamentazione davanti a un impianto di registrazione, Montemurro (Potenza), 1956, in de Martino 1958, 362.

Se il lamento è una tecnica del piangere, dunque, lo è nella misura in cui esso è al contempo «esibizione scenica». È proprio questa teatralizzazione del lutto, secondo de Martino, a ostacolare il perdersi della presenza: questo elemento protettivo del pianto

rituale come rappresentazione teatrale torna nell'etimologia del termine scena, dal greco *skênê*, che significa «capanna», «tenda», ossia «rifugio temporaneo» (cfr. Formis 2015). Se nel pianto rituale, dunque, l'esibizione diviene veicolo protetto dell'espressione emotiva, l'estetica del dolore non è secondaria rispetto alla sua funzione esistenziale: attraverso il gesto culturale, la comunità restituisce visibilità e legittimità al lutto, inscrivendolo in un tempo e in uno spazio condivisi. Questa dimensione performativa del lamento permette al soggetto in lutto di non soccombere all'assenza, ma di riaffermare la propria continuità nel mondo attraverso una pratica collettiva. In questo senso, il lamento rituale si rivela come un dispositivo di presenza, un modo per ricostituire il senso del sé nel momento in cui la morte minaccia di dissolverlo.

Nell'ottica demartiniana, il lamento è rappresentazione in molti modi. La protezione operata dal dispositivo mitico-rituale si realizza innanzitutto attraverso un processo cruciale di *imitazione*³⁰ della crisi: tra il momento critico e la sua risoluzione si produce, infatti, un rispecchiamento attivo. Nella dinamica crisi-riparazione elaborata da de Martino, il comportamento rituale non si limita a neutralizzare la crisi della presenza, ma ne riproduce intenzionalmente la struttura, secondo un movimento di «catabasi» e «anabasi»: discesa simbolica nella crisi e risalita verso una reintegrazione rituale (de Martino 1958, 114 ss.). Il rituale, in altre parole, non elimina la crisi, ma la mette in scena in forme codificate per renderla affrontabile all'interno di un orizzonte culturale condiviso. Così, la presenza – minacciata dal venir meno del senso e del controllo sul mondo – può essere riattivata proprio attraverso la *ripetizione simbolica* del suo stesso smarrimento. In questa prospettiva, il rituale si configura come una pratica di rappresentazione dotata di funzione ristrutturante: attraverso la messa in scena codificata della crisi (fig. 3), ne permette l'elaborazione simbolica e la reintegrazione culturale.

³⁰ Sul ruolo della «mimesis» in de Martino si rimanda al recente e interessante contributo di Sampugnaro (2025).



Fig. 3 Franco Pinna, fotografie di varie fasi della progressiva «impersonazione» nella parte della lamentatrice, Ruoti (Potenza), 1956, in de Martino 1958, 363.

È doveroso qui specificare che per de Martino la questione è più complessa: la lamentatrice si trova in una peculiare situazione per cui, reiterando i gesti, ed entrando in una sorta di stato ipnotico, partecipa alla performance tramite una doppia presenza: da un lato la «presenza di veglia» che funge da regìa e guida il pianto, e dall'altro la «presenza rituale», una presenza «sognante», che rende la lamentatrice «quasi un'altra che piange» (de Martino 1958, 110): è ciò che dà la percezione agli osservatori che si tratti di un pianto «senz'anima» che piange per un anonimo «*si*³¹ muore». Secondo de Martino è proprio nello stato oniride, nel livello rituale del pianto che la lamentatrice entra in contatto con le «tentazioni della crisi» e allo stesso tempo attutisce l'asprezza della situazione storica. È solo tramite questa dualità – quella dualità che si rende massima nell'esperienze dissociative sciamaniche de *La terra del rimorso* (1961) e che si traduce nella tendenza alla distrazione di cui abbiamo già parlato – che la lamentatrice riesce a stabilire quella

³¹ Corsivo originale. Per una trattazione del valore e dell'uso del «*si*» in de Martino si rimanda a Valisano (2017).

distanza scenica che ricrea il distacco di mediazione tra sé e mondo in cui consiste la presenza³².

Al di là di questo aspetto, quello che ci preme sottolineare è che l'esibizione scenica svolge compiutamente la sua funzione attraverso il meccanismo che de Martino definisce «attenuazione simbolica» (de Martino 1958, 83). Un esempio emblematico di questo processo è rappresentato da una celebre fotografia di Franco Pinna, collaboratore di de Martino, la cui documentazione sul campo è parte integrante della ricerca antropologica e non un semplice «promemoria» degli eventi osservati. Un aspetto cruciale della ricerca di de Martino è stato d'altra parte proprio la comprensione della centralità della fotografia nella ricerca antropologica: questo uno dei motivi per cui sarà considerato il fondatore dell'etnografia visuale (Faeta 2025). Le immagini di Pinna³³, in particolare, fungono da strumento di «evidenziazione critica» delle pratiche rituali analizzate sia in *Morte e pianto rituale* sia in *La terra del rimorso*, come ricostruito da Clara Gallini (1999, 73) ne *I Viaggi nel Sud di Ernesto de Martino*. In particolare, nella famosa fotografia scattata a Pisticci (fig. 4), in Lucania, la lamentatrice Carmina Di Giulio viene ritratta durante una performance di pianto rituale. Non si tratta di un lutto reale, ma di una riproduzione artificiale del lamento funebre che la donna esegue su richiesta dell'antropologo. La foto cattura una postura estremamente significativa, ricorrente nell'appendice figurativa di de Martino.

³² Risulta interessante, in questo contesto, richiamare l'attenzione su un ulteriore contributo di Plessner al discorso, vale a dire quello contenuto ne *L'antropologia dell'attore* (1983). Plessner ritiene infatti che l'esperienza attoriale sia particolarmente adatta a rappresentare in maniera emblematica la natura eccentrica dell'essere umano, che trova la propria specificità proprio in quella frattura – privilegio e debolezza al tempo stesso – che gli consente di essere altro da sé. In quel contesto egli scrive: «L'attore non può abbandonarsi alla scissione, come ad esempio l'isterico o lo schizofrenico, ma controllando il personaggio che impersona deve mantenerne la distanza» (Plessner 1983, 81). È significativo che la connessione tra dimensione recitativa e mantenimento di una distanza controllata venga contrapposta a esperienze di scissione quali la schizofrenia, condizione che de Martino prende in considerazione quando affronta le manifestazioni della crisi del cordoglio.

³³ L'Archivio Pinna, che conta 464 negativi, tra pellicole Ilford e pellicole Kodak, comprende materiali di sorprendente qualità, considerando le difficili condizioni di ripresa proprie di atti rituali e cerimoniali che avvenivano per la maggior parte in luoghi chiusi e poco illuminati. Per un approfondimento sulla fotografia etnografica di Franco Pinna si veda Pinna (2001).



Fig. 4 Franco Pinna, *La lamentatrice di Pisticci*, fotografia di Carmina Di Giulio durante un lamento su richiesta, Pisticci (Matera), 1952, in de Martino 1958, 360.

Come si vedrà si tratta del gesto più antico della lamentazione (Catoni 2008): un gesto per cui le braccia si alzano, le mani vanno verso la testa e le due braccia formano con il corpo come un triangolo. Su questo gesto si tornerà più avanti, per ora è importante ricordare che secondo la ricostruzione demartiniana esso rappresenta una forma di espressione, da un lato, e contenimento, al tempo stesso, del gesto di strapparsi e tagliarsi i capelli³⁴, talvolta ridotto al taglio di una sola ciocca, forme a loro volta di attutimento rituale dell'istinto autolesivo che può caratterizzare la condizione della crisi del cordoglio (de Martino 1958, 83).

Quel gesto rappresenta, cioè, la formalizzazione di un gesto che a propria volta ha un fine di autoconservazione: inserita all'interno del contesto delle tecniche della presenza, il gesto ha una precisa forma di *utilità* che rimanda alla protezione simbolica dell'integrità innanzitutto fisica, poi psicologica del singolo. Si arriva qui a un aspetto fondamentale – talvolta sottovalutato – della teoria demartiniana del rito della lamentazione: il gesto funebre ritualizza qualcosa a cui, pure, dà espressione: il gesto non è pura forma, né repressione, ma forma di espressione controllata. Solo in questo senso la cultura opera come protezione: offrendo all'individuo lo spazio per esprimere il dolore, ma suggerendogli dei gesti che ne ridimensionino la portata negativa. Questo è accesso al «discorso protetto»: non «risoluzione lirica del patire» (de Martino 1958, 67), ma dolore ritualizzato.

1.3.3 I moduli del pianto: libertà e vincolo, efficacia e protezione

Lo scopo del lamento funebre è ricondurre l'espressione singolare a uno schema. La tecnica del piangere prevede uno spazio limitato di espressione, che funge da vincolo agli eccessi del patire, affinché essi vengano «riplasmati in un ordine culturale», cioè, incanalati in «schemi di mimica rituale individualmente e socialmente accettabili» (de Martino 1958, 197). Se de Martino insiste molto su questo aspetto, egli specifica che il

³⁴ È doveroso precisare che, secondo la ricostruzione di de Martino, mentre nel mondo antico il gesto di strapparsi e tagliarsi i capelli è attestato tanto per uomini quanto per donne – con numerose testimonianze nell'epica omerica – nelle sopravvivenze lucane il lamento compare come pratica quasi esclusivamente femminile, salvo alcuni villaggi in cui è ancora affidato a uomini di «cuore molle» (de Martino 1958, 77). Il gesto della lamentatrice di Pisticci, immortalato da Franco Pinna, rientra tuttavia in una tradizione che nel mondo antico era già fortemente associata al pianto femminile, al punto da divenire, nella ceramica geometrica, un «criterio di distinzione del sesso» (Catoni 2008, 167 ss.).

rito non può esaurirsi al suo momento di «formalizzazione», ma deve necessariamente mediare un ritorno al *contenuto*, la situazione concreta dell'evento luttuoso.

La protezione verrebbe meno al suo significato tecnico se non mediasse in qualche misura anche minima il ritorno alla situazione storica, e se non ridischiudesse l'anamnesi dell'evento luttuoso particolare, e quindi la possibilità di un riadattamento (de Martino 1958, 95).

Seguire la lamentatrice significa inserirsi all'interno di una *scena*, cioè di un contesto protetto: tale struttura, tuttavia, è mediatrice di un momento di nuova «singolarizzazione del dolore». Dal punto di vista della lamentazione, questo ritorno alla singolarità e alla concretezza è realizzato tramite un grado di libertà di modulazione lasciata al singolo, ma all'interno dei moduli e dei ritmi imposti, cioè entro i confini di quei «vincoli rituali» che hanno la funzione di contenere eccessi espressivi. Il lamento da questo punto di vista è una forma espressiva che prevede una libertà vincolata: è questa struttura che permette di tenere insieme protezione, da un lato, ed efficacia, dall'altro, del meccanismo rituale.

L'esistenza dei moduli espressivi rimanda alla natura propriamente collettiva del rito funebre. Il lamento è collettivo in un duplice senso. In primo luogo, come *deposito culturale* di costumi che consentono all'individuo di affrontare l'evento critico: culturale è la «presenza», come tramandata è la «tecnica del piangere». In secondo luogo, come *pratica partecipata* che implica effettivamente la presenza di una comunità. De Martino insiste a più riprese sulla natura intrinsecamente «distribuita» del rito della lamentazione.

L'incidenza corale dei ritornelli emotivi è da mettersi in rapporto con il carattere sociale del lutto e con la partecipazione collettiva al cordoglio. Ciò rende indispensabile che i momenti del *planctus* ritualizzato e del discorso protetto siano disciplinati nella loro esecuzione non soltanto rispetto all'individuo, ma anche rispetto alla collettività.

Il cordoglio è in sé collettivo, la collaborazione è funzionale alla gestione e all'attenuazione del pianto. Ciò è possibile tramite una condivisione o a volte addirittura una cessione del pianto.

Il condividere con altri il *planctus*, o addirittura il cederlo ad altri, attenua una forma di collaborazione nel momento più critico della lamentazione, proprio come se la coralità del *planctus* ripartisse e attenuasse in più individui la carica emotiva trattenuta nel ritornello emotivo e permettesse una vera e propria cessione integrale del *planctus* alla collettività (de Martino 1958, 122).

La partecipazione degli altri membri della comunità al lamento risponde senz'altro all'idea che il rito assolve a uno scopo sociale di sostegno dell'individuo. D'altro canto, tale aspetto risponde a una specifica ideologia della morte che caratterizza le culture preindustriali e che considera il lutto una questione pubblica e sociale in un senso radicale (Walter 2015). L'idea di una natura intrinsecamente sociale e culturale della morte si inserisce in una lunga tradizione di studi che trova ne *La rappresentazione collettiva della morte* (1907) di Robert Hertz uno dei riferimenti più noti. La morte è un evento che tocca l'intero corpo sociale, il quale reagisce tramite un apparato di credenze e pratiche che riflettono la visione collettiva dell'esistenza, dell'aldilà e della persona.

Il lutto è pubblico perché rappresenta la morte di un membro della comunità, che risulta quindi improvvisamente messa in discussione da un elemento di disordine. Commentando *Morte e pianto rituale*, Ferrari (2013) approfondisce l'idea che nell'ottica demartiniana l'individuo in lutto rappresenti potenzialmente una minaccia per la comunità. Egli rischia di trasformarsi infatti in un «individuo asociale» dal potenziale disgregante. Il rito funebre diviene allora un «vaccino culturale» tramite il quale la comunità stessa cerca di proteggersi (Ferrari 2013, 57).

La crisi individuale diviene quindi una crisi della comunità, la quale è chiamata a riorganizzarsi attorno a una perdita condivisa. Il dolore viene così reso trattabile, inserito in una narrazione collettiva che ne consente l'elaborazione. La funzione del rito, in questo modo, non si limita dunque alla sola assistenza emotiva, ma si estende a consolidare e rafforzare i legami sociali, trasformando la morte da evento disgregante in occasione di rinnovamento e coesione (cfr. Hertz 1907).

Se il singolo affidandosi al rito attua il passaggio da un piano individuale a un piano collettivo di esperienza, è allo stesso tempo la comunità che ha bisogno del rito per costituire dei significati condivisibili. Se il rito rimanda alla comunità, è la comunità stessa a fondarsi su un meccanismo di tipo rituale. In quanto principio ordinatore, il rito infatti ha la capacità di costruire un piano di intersoggettività possibile. Come sostiene Seligman (2008) nel suo *Rito e modernità: I limiti della sincerità*:

Il rito crea un universo soggiuntivo (*subjunctive*), fatto di «come se» o «potrebbe essere», da cui emerge il mondo sociale condiviso. [...] Possiamo fare forse un passo ulteriore e stabilire che gran parte di ciò che l'individuo esperisce come eventi strettamente individuali (amore, desiderio, odio, invidia, frustrazione, e così via) può essere socializzato e condiviso solo mediante la rappresentazione simbolica di un «potrebbe essere» o di un «e se». [...] L'esperienza individuale di qualcosa che «è»

[...] può diventare sociale solo per mezzo di un atto di immaginazione, il «come se» (Seligman et al. 2008, 19, 38).

Secondo gli autori, il valore del rito non risiede nella sincerità – da loro definita al contrario un «atteggiamento anti-ritualistico» (Seligman et al. 2008, 139) – bensì nella costruzione di un mondo finzionale comune, da cui dipendono la condivisione di esperienze individuali e, dunque, la comunità stessa. Si può pertanto sostenere che il rapporto tra rito e comunità è biunivoco: il rito presuppone l'esistenza di una comunità che lo legittima e lo sostiene, mentre la comunità stessa si costruisce e si rigenera attraverso la ripetizione e la condivisione del rito³⁵. Attraverso la mediazione simbolica del dolore, il soggettivo diventa intersoggettivo, permettendo alla comunità di esperire e rappresentare collettivamente l'esperienza della perdita.

Il rito fornisce allora all'individuo un percorso di significati già tracciato, capace di orientare l'azione in un momento di indecisione e discontinuità. Allo stesso tempo, esso consente alla comunità di riconoscere e di integrare la perdita, evitando che essa si trasformi in un elemento disorganico o rimosso. Il rito funebre, da questo punto di vista, non è soltanto un dispositivo di elaborazione del lutto, ma anche un meccanismo più ampio di ordinamento simbolico, capace di intervenire nei momenti in cui i confini – tra vita e morte, tra ordine e disordine – risultano instabili o minacciati. È in questa prospettiva che si inserisce il nesso profondo che lega rito e magia nel lamento, intesi entrambi da de Martino come tecniche operative del confine.

1.3.4 Il lamento come tecnica del confine

Nel sistema teorico di de Martino, l'idea di una natura liminale del rito assume una valenza specifica, che risponde all'idea che i dispositivi magico-rituali rappresentino

³⁵ Scrive Nathan Kollar in *Rituals and the Disenfranchised Griever*: «Questa relazione tra le persone, che chiamiamo comunità, è essenziale per comprendere il rituale. Il rituale costruisce la comunità così come la presuppone. Di conseguenza, esso ha la capacità di rievocare emozioni passate, di legare l'individuo alle proprie esperienze precedenti e di unire i membri del gruppo in un'esperienza condivisa. Il rituale, pur essendo essenzialmente ripetitivo, è in grado di esprimere e canalizzare in modo costruttivo le reazioni dei celebranti. L'individuo, in un rituale funebre, ad esempio, deve poter ritrovare nel rituale stesso le proprie emozioni, i pensieri, i dubbi e le convinzioni. La comunità, dal canto suo, deve riconoscere nel rituale il proprio dolore profondo e il desiderio di offrire aiuto. Il rituale non annienta la persona, né le sottrae libertà: al contrario, fornisce un contesto entro cui i sentimenti personali di tutti i partecipanti possono trovare espressione e offre a ciascun individuo l'occasione di sostenere liberamente ogni altro individuo nella celebrazione» (Kollar 1989, 273).

delle tecniche della presenza. Un aspetto finora rimasto implicito, ma centrale, è che le tecniche della presenza sono tali nella misura in cui esse operano allo stesso tempo come tecniche dell'assenza. Ogni tecnica della presenza, cioè, si realizza innanzitutto come atto della separazione tra ciò che è «presente» e ciò che non lo è. Come nota Leoni (2013, 70) «tutte le operazioni magiche [...] hanno a che fare con l'iscrizione di una distanza al cuore di una coincidenza». Ogni magia rende presente qualcosa perché rende assente altro: essa viene dunque a coincidere con un'operazione per cui si traccia un «confine».

La magia, intesa come soglia, può essere letta come un dispositivo di ordinamento simbolico che opera disegnando confini sempre contingenti entro un contesto ancora indifferenziato. Il gesto magico ha, in questa prospettiva, la funzione di istituire distinzioni (tra interno ed esterno, tra umano e non-umano, tra vivi e morti) in un momento in cui tali separazioni non sono ancora consolidate o sono state rimesse in discussione. In questo senso, la magia si realizza ancora una volta non come un sapere arcaico o irrazionale, ma come una tecnica preliminare di organizzazione dell'esperienza, attiva in situazioni di instabilità della presenza. Il confine tracciato non ha valore assoluto né permanente: è un atto operativo che tende a cancellarsi una volta prodotti i suoi effetti. La *soglia*, dunque, non è solo un limite, ma un luogo funzionale alla costruzione del senso e all'istituzione di nuove relazioni. Il mondo «dato» è, da questa prospettiva, il risultato di un atto magico dimenticato, un ordine apparente che presuppone un'origine rituale e precaria. La magia, in quanto arte del confine, si rivela così una forma elementare di mediazione culturale, che precede e rende possibile la stabilizzazione delle strutture simboliche. La «crisi della presenza» è, da questo punto di vista, causata dal venire meno di un ordine stabilito, di una certa configurazione del sensibile. Essa è lo «sfumare di una linea di confine precedentemente conquistata». Ancora una volta emblematico in questo senso il lutto:

Il cadavere in fondo non spaventa i vivi perché morto, ma perché lascia intravedere nei vivi il morto che essi covano in sé, in genere senza saperlo. Lo specchio straniante della salma rende improvvisamente visibile una parentela insospettata, un contagio sempre possibile a cui si tratta di porre riparo. Il rito deve spezzare lo specchio. Renderlo *inattraversabile*³⁶. È in questo senso che ripristina quel precario e complicato artefatto che è la differenza tra l'al di qua e l'al di là (Leoni 2013, 71).

³⁶ Corsivo nostro. La questione della soglia e la funzione rituale dello «spezzare lo specchio» torneranno centrali quando parleremo delle contemporanee tecnologie della presenza.

È in questo senso che di fronte alla morte le tecniche della presenza intervengono: per ristabilire confini ormai svaniti. Nel contesto delle società preindustriali, è alla comunità che è affidato il passaggio del defunto alla condizione di antenato o spirito, e ciò dipende dalla corretta esecuzione del rito. Il comportamento dei familiari, ma anche dei vicini e dei compaesani, partecipa a una rete più ampia di obblighi e aspettative. Il rito funebre non è quindi solo un evento simbolico, ma anche un meccanismo di controllo e redistribuzione delle responsabilità all'interno del gruppo sociale.

Questa logica emerge con chiarezza in molte narrazioni orali e pratiche rituali, dove l'assenza o l'incompletezza del rito produce effetti negativi non solo sul defunto, ma anche sui vivi. È il caso del racconto de *Il Ponte di San Giacomo* (1982) di Lombardi Satriani e Meligrana³⁷. Nel libro si racconta la credenza popolare secondo cui i defunti sono impossibilitati ad attuare il passaggio verso l'aldilà (questa la funzione del ponte che dà titolo all'opera) quando la loro anima è troppo pesante – pare che il ponte sia «sottile come un filo di capello» –, oppure quando la comunità non ha agevolato il passaggio, compiendo correttamente i gesti rituali previsti. Il mancato compimento del rito non danneggia solo il morto, che rimane sospeso, ma compromette anche l'equilibrio del mondo dei vivi, che non riescono a separarsi adeguatamente da ciò che è accaduto. Il rito fallito segnala un'interruzione nel processo di transizione, una soglia non oltrepassata, che prepara il terreno per un evento disturbante: il ritorno del morto.

1.4 Il «ritorno del morto»: tra spettro e memoria

La natura artificiale del pianto rituale rimanda alla sua funzione protettiva. Come abbiamo visto, la necessità del dramma è da attribuirsi alla conquista di quella «distanza» scenica che permette di inserire uno scarto tra l'espressione immediata e il gesto. Quella stessa distanza si connette alla riflessione demartiniana sulla «distraibilità» delle lamentatrici,

³⁷ Si tratta di un classico della tanatologia del mondo contadino, il cui intento è quello di analizzare precisamente il modo in cui «l'organizzazione territoriale del paese meridionale» nei territori della Calabria determina e rispecchia al tempo stesso una precisa «ideologia della morte, che ne scandisce strutture e modalità e orienta significati» (Lombardi Satriani e Meligrana 1982, 11). Comprendere la specifica ideologia della morte del paese significa comprendere i rapporti tra luoghi dei vivi e luoghi dei morti e come essi siano distribuiti: in questa organizzazione il rapporto tra vivi e morti non rimanda alla contrapposizione tra due mondi, ma si pone piuttosto lungo un *continuum*. Il paese si configura proprio come luogo di incontro, complesso di spazi liminali in cui le relazioni tra antenati e discendenti sono ammesse e disposte secondo precise traiettorie culturali. Tale ideologia andrebbe di pari passo con una declinazione maggiormente collettiva del lutto, condizione che costitutivamente lega l'individuo alla comunità di appartenenza.

sui loro strani comportamenti, come quello di cedere il pianto alla collettività. D'altra parte, il pianto rituale è tale in quanto è collettivo: culturale e comunitario. Il carattere comunitario fa sì che ci siano partecipanti, ma che i partecipanti siano anche spettatori di uno spettacolo in cui si entra e si esce a più riprese. In questa prospettiva, il pianto rituale può essere avvicinato a una forma di rappresentazione teatrale. Tuttavia, il pubblico di questo «spettacolo» non si esaurisce alla sola comunità dei vivi. Esiste, silenzioso ma centrale, un ulteriore spettatore: il defunto. De Martino specifica, infatti, che il lamento assume tratti di esibizione per un altro motivo, anzi due, oltre a quelli già menzionati:

Il carattere di esibizione scenica che il lamento assume si spiega innanzi tutto con la funzione protettiva assolta dal recitare iterando modelli, ma in questa struttura drammatica si innesta, oltre che una valenza di prestigio sociale (il far mostra ai vivi) anche l'esigenza di far vedere al morto ciò che gli è dovuto, affinché il morto vedendo si plachi, e placandosi non vessi i vivi con irrelativi ritorni, ma si tramuti in alleato e in consigliere, in memoria benefica e in forza morale (de Martino 1958, 106).

Oltre al prestigio sociale de Martino sostiene che la platealità dei gesti e dei comportamenti del pianto rituale sia volta a placare lo spirito del defunto. Se il lamento funebre può essere considerato una tecnica di orientamento dell'espressione, esso svolge un'altra fondamentale funzione: quella di scongiurare il «ritorno irrelativo del morto». Con questa espressione de Martino intende la visita del morto «come spettro», vale a dire «come rappresentazione ossessiva o immagine allucinatoria» (de Martino 1958, 101). Si tratta di alcune fra le molteplici manifestazioni della crisi del cordoglio, l'idea che la morte rischi di «travolgere la presenza, di farla passare con ciò che passa» (de Martino 1958, 107), rimanendo impigliata nella crisi e di perdere qualsiasi possibilità di ancoraggio alla propria realtà.

Se de Martino è in costante dialogo con la psicopatologia, qui il riferimento teorico principale è il Freud di *Lutto e Melanconia* (1917), esplicitamente citato da de Martino. Coerentemente con la sua teoria della «libido», concetto cardine della teoria psicanalitica, forza psichica che rappresenta la pulsione sessuale, Freud ritiene che il processo di elaborazione del lutto consista in una faticosa operazione di dis-ingaggio dall'oggetto d'amore, di rescissione del legame istituito precedentemente con l'oggetto della «libido». Si tratta di un processo di «riesame della realtà» e riassetto della propria condizione, volto a ricostruire una visione del presente e a riconfigurare nuove aspettative

per il futuro, alla luce del cambiamento avvenuto. Rispetto al rapporto con la persona amata, esso si realizza come progressivo processo di *distacco*. Il superamento del lutto è, dunque, fortemente ancorato ad un'idea di separazione, che si realizza sul piano della psicologia individuale: la morte è accettata nel momento in cui l'individuo mostra di aver accettato la perdita, consentendo a sé stesso la possibilità di nuovi investimenti, indirizzando l'energia psichica su un nuovo oggetto. La differenza tra lutto e melanconia si giocherebbe proprio sulla possibilità di questa accettazione. La condizione della melanconia, che scaturisce spesso dall'esperienza di una perdita molto dolorosa, generalmente diversa dalla morte della persona amata, una perdita più «ideale», come per esempio un abbandono, avrebbe delle caratteristiche molto simili al lutto.

Il confronto con la psicanalisi porta de Martino a considerare anche la posizione di Melanie Klein (de Martino 1958, 54). Klein riconduce il lutto a un'angoscia più originaria legata alla perdita dell'«oggetto buono» e alla posizione depressiva infantile. De Martino riconosce l'importanza di questo sguardo, che penetra in profondità nei vissuti più antichi della psiche e nella radice emotiva della perdita. Tuttavia, la sua prospettiva se ne distacca in modo netto ed esplicito: Klein, come Freud, riduce l'elaborazione del lutto a un fatto intra-psichico, trattandolo come una crisi interna al soggetto, sradicata da qualsiasi orizzonte storico-culturale. De Martino, al contrario, colloca il lutto su un piano storico, antropologico e culturale. Proprio perché il dolore non può essere lasciato alla spontaneità psichica, esso va salvato attraverso dispositivi simbolici collettivi. Il pianto rituale, il discorso protetto, il gesto codificato sono strumenti per proteggere il soggetto dal regresso al caos intrapsichico e per reinscriverlo nella trama della comunità. Se è necessario produrre una forma di *distacco* dal defunto, sarà dunque necessario ricorrere a delle pratiche. È il lamento funebre a svolgere la funzione di «produrre una seconda morte» che si aggiunga alla morte naturale.

Nel quadro delle tecniche per tramutare il ritorno irrelativo dei morti in un ritorno culturalmente controllato e significativo sono da interpretare le pratiche per «separare» il morto dalla comunità dei viventi, o per allontanarne il contagio funesto (de Martino 1958, 105).

De Martino si riferisce a pratiche contadine quali per esempio «aprire porte e finestre subito dopo il decesso», ma anche gesti specifici che prendono forma durante la *performance* del lamento che rimandano a questo atto di distanziamento. Si tratta, ad

esempio, di un movimento ondulatorio in cui le lamentatrici avvicinano il busto alla bara, per poi allontanarlo di nuovo.

Il lamento, d'altra parte, non deve essere concepito come un processo di esclusivo distanziamento. All'interno del percorso rituale la separazione è volta a mediare, infatti, il momento dell'alleanza e della *protezione*. La trasformazione del defunto da spettro terribile a «cara memoria» implica la rimodulazione del ritorno del morto in un incontro che non minacci la sicurezza dei vivi. Lo scopo del lamento è, da questo punto di vista, la trasformazione del «ritorno irrelativo del morto» in un «ritorno culturalmente controllato»: vale a dire disposto secondo modalità culturali che stabiliscono i modi e i tempi dell'incontro. Un verso lucano recita:

Non ho più nulla da dirti, non ho più nulla da farti, statti bene, e vienimi in sogno a dirmi se sei contento di tutto quello che ti abbiamo fatto (de Martino 1958, 106).

Se qui incontriamo di nuovo l'idea che lo spettacolo del lamento sia volto (anche) a soddisfare le aspettative del defunto, emerge un ulteriore elemento significativo: il sogno come luogo dell'incontro, un *topos* culturale di carattere protettivo. De Martino riporta effettivamente alcune testimonianze di contadine che raccontano di allucinazioni o visite da parte dei propri cari defunti. I racconti, secondo quanto ricostruito, si assomigliano tutti. Essi vengono infatti a unificarsi in alcune «visioni tipiche» e narrazioni delle donne che raccontano: «son cose che succedono a noi contadine». Il «ritorno del morto» da elemento di disordine diventa allora schema culturale, trama narrativa, che ammette la visita del morto secondo modalità che sono tramandate e apprese culturalmente³⁸. Il lamento, infatti, è «regolatore dei rapporti col defunto» non solo nel momento immediatamente successivo alla morte, ma anche nel periodo seguente, dal momento che tramite «la sua iterazione nelle date rituali» il lamento «fa tornare il morto» in modo regolato, sottoponendolo a una «regia culturale», che «distribuisce nel tempo il lavoro del cordoglio» (de Martino 1958, 106).

La questione del *topos* del ritorno del morto si inserisce in una più ampia tradizione di studi antropologici che, a partire dall'opera di Edward B. Tylor, pone al centro la

³⁸ L'ambivalenza irriducibile del ritorno dei morti, atteso e temuto al tempo stesso, è posta al centro del volume di Eraldo Baldini e Giuseppe Bellosi *Tenebroso Natale. Il lato oscuro della grande festa* (2012). Si veda in particolare il capitolo «Benevoli e “tremendi”: il ritorno dei morti». Tale ambivalenza risulterà decisiva nell'analisi delle riconfigurazioni contemporanee del rapporto con i defunti.

relazione tra vivi e defunti nelle culture «primitive» e nelle società tradizionali. Come osserva Daniel Fabre nel suo saggio *Le retour des morts* (1987), mentre l'alta società londinese si interessava al fenomeno dello spiritismo nella seconda metà dell'Ottocento, Tylor (1871) pubblicava il suo volume sulla «cultura primitiva», opera fondamentale in cui viene riconosciuto il nesso tra la morte e la cultura. Tylor considera lo spiritismo come una forma di «rinascita» di credenze arcaiche e animiste proprie delle «filosofie del periodo selvaggio», sopravvissute fino all'epoca contemporanea sotto diverse forme. Egli scrive:

Sebbene esuli dai miei scopi esaminare in sé le prove dello spiritismo, la considerazione etnografica della questione ha tuttavia il suo valore. Essa mostra che lo spiritismo contemporaneo è in larga misura una diretta rinascita della filosofia del periodo selvaggio e del folklore contadino. [...] Vediamo il mondo riempirsi nuovamente di esseri puramente spirituali, privi di corpo, dotati di forza e intelligenza, la cui azione sul pensiero e sulla materia è affermata con fiducia, come nelle regioni e nelle epoche in cui la fisica non era ancora riuscita a espellere questi spiriti e le loro influenze dal sistema della natura (Tylor 1871, 142).

Tylor sta facendo riferimento a una visione storica non lineare e stratificata, in cui concezioni del mondo e visioni metafisiche, come quella relativa alla separabilità del corpo perituro dal principio distinto dell'anima, sono capaci di ritornare. La riflessione sul destino postumo dell'anima, in particolare nelle credenze riguardanti il ritorno dei morti, condurrebbe a un richiamo verso le tracce più antiche e radicate della tradizione culturale. I cosiddetti «doppi», figure ricorrenti nei repertori folklorici e ancora percepite come presenti nel mondo dei vivi, affondano le loro origini in contesti precristiani. Questa persistenza che si manifesta in modo evidente nello spiritismo popolare tra il 1870 e il 1914 creerebbe una sintesi tra i *revenants* di matrice arcaica e gli spiriti di concezione più moderna (Fabre 1987).

L'idea del *topos* ritorna negli studi dell'antropologo Alfonso Di Nola, autore de *La Nera Signora* (1995) e studioso degli aspetti magico-religiosi delle culture contadine, il quale ha sottolineato come nelle culture tradizionali il ritorno del morto non sia semplicemente una questione di superstizione o paura, ma una dimensione cruciale della memoria collettiva e dell'identità culturale. La figura del «morto ritornante» si presenta come una presenza ambivalente: temuta e rispettata, potenzialmente minacciosa se fuori controllo, ma anche portatrice di continuità e di legame tra passato e presente. Il tema del doppio, del revenant, dell'anima che si separa e si riunisce al corpo secondo precise regole

simboliche, testimonia la centralità del rapporto tra vivi e morti in ogni cultura, e la necessità di mediare tale rapporto attraverso forme di mediazione culturali stabilite.

In quest'ottica, il «ritorno del morto» non rappresenta soltanto una credenza arcaica o una forma di sopravvivenza del pensiero magico, ma si configura come una narrativa culturale attraverso cui una comunità negozia il senso della perdita, della continuità e dell'identità. Il lamento rituale, nella prospettiva demartiniana, è molto più di un'espressione del dolore: è una tecnica simbolica per contenere il rischio del crollo psichico individuale, per proteggere la presenza del vivente e per reinscrivere la morte in un orizzonte di senso condiviso.

Il morto, dunque, non è relegato a un'assenza definitiva, ma può tornare – come spettro disgregante, ma anche come figura regolata, come «cara memoria», come interlocutore simbolico. Questo ritorno, culturalmente mediato e simbolicamente codificato, non spezza il legame tra passato e presente, ma lo rifonda: lo integra in una narrazione collettiva, che preserva la coesione sociale e permette ai vivi di continuare a essere tali. Alla luce di questa interpretazione, il pianto rituale non solo elabora la perdita, ma la trasforma: da minaccia di dissoluzione a risorsa culturale, da trauma privato a racconto pubblico, da spettro a memoria.

1.4.1 *Threnos*: tra potere e repressione

Il lamento funebre è una tecnica di mediazione in un duplice senso. In primo luogo, è una tecnica orientativa dell'espressione e in questo senso media l'accesso all'esperienza del lutto. In secondo luogo, si fa carico della negoziazione del rapporto tra vivi e morti: in questo senso essa è mediazione dei rapporti con l'aldilà. Da questo punto di vista, la lamentatrice assume una doppia funzione di medium: da un lato come *codice*, cioè mezzo di espressione del dolore; dall'altro come *canale*, ovvero tramite di comunicazione tra la comunità dei vivi e quella dei morti.

La facoltà di parlare con i morti è riconosciuta come specifica delle lamentatrici e più in generale del genere femminile, non solo nel Sud Italia, ma in tutta l'area euromediterranea e non solo. Si tratta di una configurazione ricorrente che trova risonanze anche in contesti extra-europei: Chiara Pussetti, ad esempio, ha dedicato uno studio etnografico al contesto rituale e cosmologico della comunità Bijagó dell'isola di Bubaque, in Guinea Bissau, Africa Occidentale. Benché inscritto in un orizzonte culturale

profondamente differente, questo esempio evidenzia come il rapporto con l'aldilà possa costituire uno snodo cruciale nella distribuzione del potere simbolico all'interno di un sistema sociale. Presso la comunità Bijagó le donne ricoprono un ruolo centrale e insostituibile nella gestione del lutto, nel trattamento del cadavere e nella comunicazione con l'aldilà. Nel suo denso articolo «Le donne, la morte, il dolore», l'autrice osserva: «le cose della morte sono cose di donne», dal momento che «le donne parlano il linguaggio dei defunti» (Pussetti 2004, 45). Questa affermazione, comune tra gli abitanti locali, evidenzia la posizione culturale delle donne come vere e proprie mediatrici rituali e soggetti liminari, capaci di intercedere tra il mondo dei vivi e quello dei morti. L'origine di questa mediazione è radicata nella fecondità biologica e simbolica del corpo femminile, che rappresenta al tempo stesso matrice di vita e soglia verso l'aldilà. Il ventre materno è concepito come porta d'accesso attraverso cui gli *orebok* – gli spiriti dei defunti – ritornano alla vita, rendendo ogni nascita un atto di re-incorporazione simbolica: «perché questo corpo abbia vita è necessario che lo spirito di un morto ritorni al mondo» (Pussetti 2004, 46).

Questo potere generativo si riflette nei rituali di possessione femminile (*manras iarebok*), in cui le donne ospitano temporaneamente nel proprio corpo gli spiriti di giovani morti prima dell'iniziazione. Tale possessione, lungi dall'essere patologica, è una pratica culturale prescritta e riconosciuta, che consente agli spiriti di «completare il cammino interrotto» e alle donne di assumere un ruolo di agenti terapeutiche e storiche della memoria collettiva. Durante questi periodi, «le possedute rappresentano pubblicamente le memorie dei defunti che incarnano» attraverso danze, canti e gesti che evocano episodi biografici dei defunti. Inoltre, sono le donne a occuparsi del cadavere, del suo lavaggio rituale, della decorazione e della disposizione nel ventre della casa, luogo simbolico della morte e della rinascita. «Solo le donne adulte e madri, principali mediatrici tra vivi e morti, si incaricano di questo compito» (Pussetti 2004, 48). Esse sono anche responsabili della protezione simbolica della comunità contro le potenziali minacce sprigionate dal cadavere, attraverso l'uso di materiali purificatori e il controllo dei fluidi corporei, considerati veicolo di impurità. L'elaborazione del lutto culmina nella cerimonia del *kataba*, celebrata mesi dopo la sepoltura, che consente allo spirito di lasciare definitivamente il villaggio. In questa occasione, il canto funebre femminile (*nraw ankataba*) si rivela uno strumento fondamentale sia per la gestione emotiva del dolore

che per la produzione di memoria collettiva. Il canto non è solo espressione estetica, ma anche atto performativo e terapeutico, «una voce che piange con le parole», capace di trasformare la sofferenza individuale in narrazione pubblica. Attraverso la voce, il corpo e il canto, le donne non solo rappresentano i defunti, ma parlano in loro nome, stabilendo un dialogo tra i mondi. Il canto, dunque, diventa anche uno spazio di critica, in cui è possibile denunciare pubblicamente ingiustizie, violenze subite e sofferenze vissute.

Il valore sociale e politico del canto funebre ha una lunga e importante storia anche nel mondo occidentale, se è vero che se ne ha testimonianza già nel pianto antico. Nella Grecia antica, il *threnos*, canto funebre eseguito tradizionalmente dalle donne, è molto più di una semplice espressione di dolore: è una forma di linguaggio rituale che attraversa i confini tra vita e morte, privato e pubblico, ordine e dissenso. Il *threnos* costituiva un momento centrale della ritualità funeraria e, come osserva Gail Holst-Warhaft in *Dangerous voices* (1992), una «voce pericolosa» capace di turbare l'ordine della *polis*, risvegliando passioni, evocando i morti e minacciando le gerarchie vigenti. In quanto intermediaria tra aldiquà e aldilà, la lamentatrice è depositaria di un sapere simbolico, che non è soltanto emotivo ma anche sociale e politico.

È possibile trovare traccia del potenziale politico del lamento nella tragedia attica, seppure – come vedremo – essa sarà considerata anche lo strumento attraverso cui la cultura dominante cerca di contenere, sublimare e neutralizzare le forme rituali originarie del pianto femminile. Si tratta dunque di un terreno dialettico, in cui memoria e repressione coesistono. Le tragedie antiche mettono in scena questa tensione: danno voce alla sofferenza rituale delle donne, ma al contempo la incanalano in strutture drammaturgiche che ne limitano l'eccesso e la forza liminale.

In tragedie come l'Antigone di Sofocle, la condizione di lutto diviene atto di insubordinazione. Quando Antigone, opponendosi all'editto di Creonte che impedisce la sepoltura del fratello Polinice, reclama il diritto di piangere e seppellire il fratello, afferma un'alleanza tra voce femminile e diritto non scritto:

οὐ γάρ τί μοι Ζεὺς ἦν ὁ κηρύξας τάδε,
οὐδ' ἡ ξύνουκος τῶν κάτω θεῶν Δίκη
τοιοῦσδ' ἐν ἀνθρώποισιν ὥρισεν νόμους.
οὐδὲ σθένειν τοσοῦτον ὥομην τὰ σὰ κηρύγμαθ',
ὥστ' ἄγραπτα κἀσφαλῇ θεῶν νόμιμα δύνασθαι θνητὸν ὄνθ' ὑπερδραμεῖν.
(vv. 449-453)

Questo editto non Zeus proclamò per me,
né Dike, che abita con gli dèi sotterranei.
No, essi non hanno sancito per gli uomini queste leggi;
né avrei attribuito ai tuoi proclami tanta forza
che un mortale potesse violare le leggi non scritte, incrollabili, degli dèi.
(Sofocle 442 a.C., 333)

La voce del lutto si oppone alla legge della città, e così facendo riattiva un sapere arcaico, sacrale. Il lamento femminile è percepito come perturbante nelle *Troiane* di Euripide, dove Ecuba piange la distruzione di Troia e la perdita dei figli. Nel *kommos* centrale, dialogo di lutto nella tragedia, il dramma del lamento si fa canto corale della rovina collettiva, ma anche di denuncia: è il grido di chi subisce la violenza della guerra e reclama il diritto di piangere.

αἰᾶ, αἰᾶ.
τί γὰρ οὐ πάρα μοι μελέα στενάχειν,
ἧ πατρίς ἔρρει καὶ τέκνα καὶ πόσις;
(vv. 105-119)

Ahi, ahi!
Cosa c'è che non debba piangere, io sventurata
cui la patria è perita e i figli e lo sposo?
(Euripide 415 a.C., 829).

Ecuba, madre e regina, assume nel *threnos* la voce di una memoria collettiva ferita: il pianto diventa testimonianza, denuncia e resistenza contro l'oblio. Nell'*Ecuba* di Euripide questa forza raggiunge l'apice: la tragedia si apre con lo spettro di Polidoro, che colloca subito la vicenda sotto il segno del lutto, e passa poi alla regina che, destandosi, intona un lamento disperato. Privata di ogni sostegno familiare e politico, Ecuba intreccia la perdita della figlia Polissena, sacrificata sulla tomba di Achille, con la rovina collettiva di Troia, trasformando il canto in voce dell'angoscia materna e della disperazione della sovrana ridotta in schiavitù.

οἷ ἐγὼ μελέα, τί ποτ' ἀπύσω;
ποίαν ἄχῃ, ποῖον ὀδυρμόν,
δειλαία δειλαίου γήρως,
δουλείας τᾶς οὐ τλατᾶς,
τᾶς οὐ φερτᾶς; οἴμοι.
(vv. 155-162)

Ah, cosa mai potrò gridare nella mia disperazione?
Quale suono o qual lamento,

infelice per la mia infelice vecchiaia,
per la mia schiavitù che non si può sopportare,
che non si può tollerare? Ah. Aah.
(Euripide 424 a.C., 690-691).

È il pianto di una donna privata di tutto, che non trova più sostegno né negli dèi né nella comunità, e che si riconosce sola, anziana e schiava. Ma questo *threnos* iniziale, che sembra confinato nell'orizzonte della disperazione, si trasforma progressivamente nel motore dell'azione drammatica. Dopo aver pianto la morte della figlia, Ecuba scopre anche il corpo straziato del figlio Polidoro: a quel punto la voce del dolore diventa linguaggio della vendetta. La regina inganna l'assassino Polimestore, lo acceca con l'aiuto delle prigioniere e assiste al massacro dei suoi figli. Euripide mette così in scena la metamorfosi del lamento: da impotenza a forza distruttiva, da rito del dolore ad atto di giustizia privata, collocando la tragedia in uno spazio liminale tra lutto e rivendicazione.

Come nota Nicole Loraux (1999) nel suo *La voce addolorata*, il *threnos* è una forma di discorso che «non dimentica», ed è proprio questa memoria intransigente che fa paura alla polis, poiché mette in discussione il potere e destituisce la necessità della norma. Anche in Eschilo il lamento rivela questo potere destabilizzante. Nelle *Coefore*, Oreste torna a Micene per vendicare l'assassinio del padre Agamennone, ucciso dalla madre Clitennestra e dal suo amante Egisto. Davanti alla tomba del padre, incontra la sorella Elettra e un coro di schiave che portano libagioni funebri. È qui che prende forma il *kommos*, lamento dialogato che non è solo pianto, ma invocazione alla giustizia e promessa di vendetta. La voce del coro:

ἀλλ' ὃ μεγάλοι Μοῖραι, Διόθεν
τῇδε τελευτᾶν,
ἢ τὸ δίκαιον μεταβαίνει.
ἀντὶ μὲν ἐχθρᾶς γλώσσης ἐχθρὰ
γλώσσα τελείσθω [...]
δράσαντα παθεῖν,
τριγέρων μῦθος τάδε φωνεῖ.
(vv. 306-331)

O potenti Moire, che con l'aiuto di Zeus
ogni cosa si compia
seguendo le vie della giustizia!
Ingiuria sia pagata con ingiuria [...]
chi ha agito deve patire,
questo dice la sentenza tre volte antica.
(Eschilo 458 a.C., 207).

Oreste, davanti alla tomba, si rivolge direttamente al padre:

ὦ πάτερ αἰνόπατερ, τί σοι
φάμενος ἢ τί ρέξας
τύχοιμ' ἄν ἕκαθεν οὐρίσας,
ἔνθα σ' ἔχουσιν εὐναί;
(vv. 322-326)

O padre, misero padre, con quali parole,
con quali offerte
potrei da lontano raggiungerti,
dove ti accoglie il letto di morte?
(Eschilo 458 a.C., 208).

Il coro conclude ribadendo che l'anima del defunto non si estingue, ma continua a manifestare collera:

τέκνον, φρόνημα τοῦ θανόντος οὐ δαμά-
ζει πυρὸς μαλερὰ γνάθος,
φαίνει δ' ὕστερον ὀργάς·
ὅτοτύζεται δ' ὁ θνήσκων,
ἀναφαίνεται δ' ὁ βλάπτων.
πατέρων δὲ καὶ τεκόντων
γόος ἔνδικος ματεύει,
τὸ πᾶν ἀμφιλαφὴς ταραχθεῖς.

Figlio, la fauce vorace del fuoco
non può domare lo spirito di un morto:
egli manifesta prima o poi
la sua collera.
Quando il morto è compianto, il vendicatore si rivela.
Il giusto compianto del padre, ovunque lo cerca con foga.
(Eschilo 458 a.C., 208).

Oreste si rivolge direttamente al padre, chiedendo che dal regno dei morti gli giunga un «vento favorevole» che orienti la sua azione: il lamento diventa così un ponte tra vivi e defunti, che riattiva il legame familiare come forza che guida la vendetta, ma a patto che il lamento sia cantato «appropriatamente» e dalle «persone giuste». Il coro conferma che l'animo del morto non si placa: «il morto si lamenta» (ὅτοτύζεται δ' ὁ θνήσκων). L'idea che il morto stesso partecipi al pianto mostra come il pianto rituale non sia solo memoria dei vivi, ma un'azione condivisa con i defunti, in cui la sopravvivenza dell'ira del morto diventa energia che legittima e alimenta la vendetta.

Nelle *Eumenidi* (458 a.C.) il *threnos* è ancora più ambivalente. Le Erinni entrano in scena lamentando la perdita del loro diritto alla vendetta. Ma Atena interviene per trasformare il loro canto di lutto e furore in un inno di riconciliazione, inserendole nel nuovo ordine della giustizia. Il *threnos*, da voce vendicativa, diventa voce pacificata: è il simbolo del contenimento del lamento femminile.

Nel capitolo dal significativo titolo *Mourning in a man's world*, infatti, Holst-Warhaft ricostruisce come con l'emergere delle tradizioni letterarie e della tragedia attica, il *threnos* femminile subisce un processo di controllo e riappropriazione da parte della cultura dominante. Secondo l'autrice, gli autori tragici greci, pur utilizzando il lamento come elemento drammatico, lo trasformarono in una forma passiva di sofferenza, che serviva più a glorificare l'eroismo maschile che a valorizzare il potere simbolico delle lamentatrici. Il lamento divenne così una voce subordinata, continuamente ri-codificata e marginalizzata, diventando un mezzo per esprimere emozioni inaccettabili o fuori controllo. Questa dinamica di repressione e riappropriazione si osserva anche al livello legislativo: già tra VI e V sec. a.C., Atene legifera per limitare i *gōoi* (urla funebri) e i *threnoi* privati, affidando alla voce maschile dell'*epitaphios logos* (discorso funebre) la gestione pubblica del lutto. Secondo Holst-Warhaft si tratta di una vera «espropriazione culturale» del dolore, in cui il canto femminile viene delegittimato, assorbito, represso. Tale lettura, per quanto fortemente influenzata da categorie teoriche contemporanee, aiuta a cogliere il significato sociale della lamentazione femminile nell'antichità: il *threnos* emerge non solo come forma poetica, ma come spazio critico capace di destabilizzare i confini simbolici imposti dalla polis a partire dalla facoltà, culturalmente attribuita alle donne, di comunicare con l'aldilà.

In effetti questa ricostruzione trova posto, in termini senz'altro più moderati e meno militanti, anche nel discorso demartiniano. Intento ad analizzare le trasformazioni del pianto rituale nel corso della storia, de Martino scrive:

Per quanto in Grecia il lamento funebre non fu mai intermesso [...] noi possiamo riscontrare tuttavia nel corso della storia greca per un verso i primi segni di una svalutazione polemica, e per un altro verso la risoluzione del lamento in forme letterarie sempre meno dipendenti dal rito come tale (de Martino 1958, 289).

In particolare, l'autore evidenzia come la Grecia classica conservi, pur trasformandole, alcune delle strutture fondamentali del pianto mediterraneo: la centralità della voce

femminile, la funzione di mediazione tra vivi e morti, la necessità di reintegrare simbolicamente l'evento della morte all'interno della storia e della comunità. Già il *kommos*, elemento drammaturgico centrale nella tragedia attica, è letto da de Martino come una «trasfigurazione estetica» del pianto originario: una tecnica per governare il rischio di crisi e di smarrimento che la morte porta con sé. Il teatro tragico, e in particolare le lamentazioni di personaggi femminili come Antigone o Ecuba, rappresenta per de Martino un elemento culturale che incanala le forze disgregatrici del lutto verso una forma condivisa e pubblicamente riconoscibile. Tuttavia, anche secondo de Martino accanto a questa sublimazione estetica emerge anche il processo storico di repressione che vede Atene limitare le espressioni rituali più eccessive del pianto, in particolare quelle femminili, considerate perturbanti per l'ordine civile. In questo senso, il passaggio dal lamento rituale alla tragedia coincide con un movimento di contenimento simbolico: una razionalizzazione della morte che, pur conservando tracce dell'antica «sapienza del pianto», tende a depotenziare la sua carica rituale, cioè liminale e quindi politica.

1.5 Il declino del lamento. Crisi e trasformazioni del pianto rituale

In *Morte e pianto rituale* de Martino formula una tesi storiografica precisa: quella del «declino del pianto antico». Come abbiamo visto all'inizio, il testo si muove su un doppio binario temporale: da un lato, l'indagine etnografica ha come oggetto le sopravvivenze folkloriche contemporanee del lamento funebre; dall'altro, la ricostruzione diacronica delle sue origini e trasformazioni, in un percorso a ritroso verso l'antico e poi di nuovo in avanti, lungo le linee del suo dissolvimento storico – questo ero stato il processo che aveva portato de Martino a elaborare la metafora dell'Atlantide sommersa.

Se nella Grecia attica la trasfigurazione letteraria priva il lamento del suo statuto eminentemente rituale, è solo con Israele che assistiamo alla «prima profonda disarticolazione» del sistema religioso in cui si inserisce il lamento funebre (de Martino 1958, 331): il rigido monoteismo respinge nettamente il tema pagano del «pianto stagionale», la ritualità collettiva del pianto legata all'attività agricola. Seppure il lamento continui a persistere nel corso della storia religiosa d'Israele, la sua dissociazione dal pianto stagionale costituisce per de Martino un momento storico fondamentale. Tuttavia, è con l'avvento della religione cristiana che il declino del lamento subisce una drastica accelerazione.

La crisi decisiva di questo istituto culturale fu inaugurata col Cristianesimo: il quale su tutta l'area della sua diffusione si scontrò col lamento funebre e aspramente lo combatté, respingendolo non già nei suoi eccessi parossistici o per ragioni suntuarie – come era già avvenuto nel mondo antico –, ma proprio sul terreno religioso e in quanto costume pagano antitetico alla ideologia cristiana della morte [...] col risultato che il lamento cessò, per entro la civiltà cristiana, di far parte organica del rapporto fra morti e sopravvissuti (de Martino 1958, 332).

La tesi del declino si fonda sull'idea di una radicale incompatibilità tra il costume del lamento pagano e la visione cristiana della morte, fondata sulla redenzione universale ad opera del sacrificio di Cristo e, dunque, sulla speranza escatologica della resurrezione. Secondo de Martino, la Chiesa ha realizzato storicamente l'interdizione del pianto rituale attraverso un processo complesso, articolato su tre piani: normativo, disciplinare e pedagogico. Alcuni episodi tratti dal Vangelo sono emblematici di questa fase, uno fra tutti quello riportato dai vangeli di Matteo, Marco e Luca, in cui Gesù resuscita la figlia di un capo della sinagoga.

Mentre diceva loro queste cose, giunse uno dei capi, gli si prostrò dinanzi e disse: «Mia figlia è morta proprio ora; ma vieni, imponi la tua mano su di lei ed ella vivrà». Gesù si alzò e lo seguì con i suoi discepoli. [...] Arrivato poi nella casa del capo e veduti i flautisti e la folla in agitazione, Gesù disse: «Andate via! La fanciulla infatti non è morta, ma dorme». E lo deridevano. Ma dopo che la folla fu cacciata via, egli entrò, le prese la mano e la fanciulla si alzò. E questa notizia si diffuse in tutta quella regione (Mt. 9, 18-26).

Ma ancora più forte è l'episodio in cui durante l'ascesa al Calvario le donne cominciano a intonare i tradizionali lamenti e Cristo le silenzia:

Lo seguiva una grande moltitudine di popolo e di donne, che si battevano il petto e facevano lamenti su di lui. Ma Gesù, voltandosi verso di loro, disse: «Figlie di Gerusalemme, non piangete su di me (μὴ κλαίετε ἐπ' ἐμέ), ma piangete su voi stesse e sui vostri figli (Lc. 23, 27-29).

Come commenta de Martino, «con queste parole il lavoro del cordoglio si sposta dalla morte fisica a quella morte morale che è peccato» (de Martino 1958, 305). Alla prima fase, una fase di ammonimenti e minacce di pene spirituali, segue l'inquadramento ufficiale nei canoni sinodali.

Ciò che ci interessa mettere qui in rilievo è il ruolo della figura di Maria nell'imporre uno schema di espressione del lutto che sia al tempo stesso risultato e fondamento dell'esperienza cristiana della morte. De Martino riporta una serie di episodi tratti dalle

Sacre Scritture nel tentativo di delineare il paradigma espressivo del lamento cristiano, che può essere riassunto nella figura dello *Stabat Mater*: il pianto cristiano viene, cioè, ridotto ad uno «stare», a un patire contenuto, in conformità con l'ideale cristiano dell'apparenza del morire.

In perfetta coerenza con la solenne affermazione della vittoria di Cristo sulla morte e con la polemica sulla lamentazione pagana, il Nuovo Testamento non conosce un pianto di Maria (de Martino 1958, 316).

A questo punto della ricostruzione, de Martino introduce un elemento di particolare rilievo interpretativo. L'ideale comportamento del dolore proposto dallo *Stabat Mater* – composto, silenzioso, interiorizzato – viene da lui considerato inadeguato a rispondere alle esigenze emotive e culturali delle comunità reali. Questo modello cristiano, fondato su un contenimento del pathos, risulta troppo distante dalle forme espressive spontanee e corporee proprie delle culture popolari, che con difficoltà riescono a integrare tale norma simbolica nel proprio orizzonte rituale. Di fronte a questo scarto tra norma e vissuto, de Martino individua la necessità di una mediazione, una forma simbolica che faccia da ponte tra il «pianto antico» e il nuovo ideale cristiano del dolore. È a questa funzione di compromesso che si riconduce la figura della *Mater Dolorosa*, la quale conserva l'intensità espressiva del lutto, ma la organizza secondo una struttura iconografica più controllata, più compatibile con il nuovo ideale del pianto. Scrive de Martino:

Ma questo altissimo modello del dolore cristiano non poteva operare realmente nella storia e svolgervi la sua effettiva «pedagogia» dell'umano cordoglio se non avesse saputo raggiungere sul piano terreno la crisi che nel cordoglio sta come rischio, e se non avesse affrontato, assorbito e trasfigurato le tecniche pagane di controllo e di reintegrazione. Solo raggiungendo questo piano il modello mariano del dolore poteva trascinare i dolenti verso la nuova meta religiosa e culturale, e non importa se esso doveva affrontare tutti i rischi del compromesso, del sincretismo e del ritorno al passato. [...] Qui sta il germe della profonda necessità storica degli sviluppi drammatici del *planctus Mariae* (de Martino 1958, 317).

Il cosiddetto «pianto di Maria», che de Martino contrappone nel sottotitolo al «pianto antico», assume in questa prospettiva il valore di uno schema risolutivo del pianto: una configurazione storica e simbolica che segna un passaggio decisivo. La figura di Maria, pur dolente, incarna così un'espressione contenuta e idealizzata del lutto, in netta discontinuità rispetto alle manifestazioni più estreme del pianto antico, operando un sincretismo in grado di «concedere di più alla terrestrità del dolore» (de Martino 1958,

314), pur depurandolo dei suoi eccessi. In tal modo, il pianto rituale viene trasformato in una forma di sofferenza espressa ma rimodulata in stilemi compatibili con l'ideologia cristiana del sacrificio. De Martino mostra estrema cautela nel riconoscere la componente «pagana» della figura sincretica della *Mater dolorosa*: precisa, infatti, che «dal punto di vista storico-religioso la figura di Maria non appare ricalcata su quella della lamentatrice o della prefica del mondo antico, ancorché ne poté assumere occasionalmente alcuni tratti» (de Marino 1958, 321). Eccede decisamente i limiti di questo lavoro trattare la questione della derivazione storico-religiosa di questa figura; quello che si vuole rimarcare qui è la riserva con cui l'autore affronta il tema della sopravvivenza del pianto antico, accanto a quello del suo progressivo declino.

Tale forma di prudenza traspare anche dal lessico impiegato: emblematico è il termine «reliitto», con cui de Martino designa queste sopravvivenze rituali, relegandole ai margini, tanto simbolici quanto sociali, delle classi popolari meridionali. La «sapienza» del pianto arcaico, pur riconosciuta nella sua dignità antropologica, viene così messa a tacere da una «sapienza di tanto più alta», quella cristiana, portatrice di redenzione e di razionalità liturgica. Come osserva Marcello Massenzio, questa reticenza non è priva di ambiguità: riflette una tensione irrisolta all'interno dello stesso sistema storiografico elaborato da de Martino. Come conciliare, infatti, la tesi di un declino irreversibile con l'evidenza di una molteplicità di sopravvivenze, non solo nei contesti folklorici, ma anche nelle figurazioni iconografiche del lamento cristiano?

È in questo punto di attrito che la narrazione prevalente si incrina e lascia emergere una narrazione sotterranea: quella tracciata dall'*Atlante figurato del pianto*. Una *controstoria* visiva e concettuale, che non racconta la fine di un mondo, ma la sua persistenza in forme intermittenti. Qui il margine smette di essere un «reliitto» e si fa riserva simbolica, matrice di ritorni inattesi e *anacronici*. Ma per leggere davvero queste immagini – per interrogare le forme del lamento che sopravvivono nei luoghi meno ovvi – è necessario completare questo sguardo e rivolgersi a chi, più di altri, ha saputo pensare il resto non come residuo, bensì come forza attiva: Aby Warburg.

Capitolo 2. Immagini *revenantes*: figure della sopravvivenza

2.1 Storia di un incontro mancato

Ernesto de Martino e Aby Warburg non si conobbero mai di persona, eppure esistono tracce che autorizzano a parlare di contatto indiretto, persino di un'«influenza» se con questo termine intendiamo una forma di memoria non diretta, una warburghiana somiglianza (Didi-Huberman 2019, 197). Non solo di «unintended convergences» parla Carlo Ginzburg in un denso intervento presso il Warburg Institute di Londra nel 2018, ma già gli studiosi della *preistoria* intellettuale di de Martino avevano messo in luce la concreta possibilità di un'influenza di Warburg sullo storico delle religioni. Il principale tramite di questo nesso indiretto sarebbe l'incontro, avvenuto a Napoli nel maggio 1929, fra Aby Warburg e Vittorio Macchioro (1880-1958) – archeologo e storico delle religioni, nonché futuro suocero e mentore di de Martino, incontro seguito da uno scambio epistolare conservato presso l'Archivio Warburg³⁹, ricostruito da Riccardo di Donato in *I greci selvaggi* (1999) e ripreso da Giordana Charuty (2009). Nello stesso anno Warburg aveva incontrato Benedetto Croce a Roma⁴⁰ e poi a Napoli. Un anno simbolico, il 1929, a cui bisognerebbe attribuire l'articolo inaugurale del percorso pubblico di de Martino (Giarrizzo 1995), oltre che la tragica morte di Warburg.

Macchioro, figura atipica nel panorama accademico, era autore di importanti studi sull'orfismo e sui culti misterici, tra cui l'opera *Zagreus. Studi intorno all'orfismo* (1920), in cui la religiosità dei misteri si univa a una competenza iconologica: è, appunto, la proposta di tenere ad Amburgo una lezione su *Zagreus* ad essere oggetto della lettera che il 29 maggio del 1929 Macchioro invia a Warburg, il quale qualche mese dopo gli risponde invitandolo a sua volta a tenere una conferenza presso la Biblioteca⁴¹ su alcuni affreschi della Villa dei Misteri a Pompei. La lettera si chiude con parole di apprezzamento nei confronti di Macchioro, definito un «collega umano e scientifico», segno di un'intesa non solo intellettuale ma anche personale. I due autori erano

³⁹ La consultazione diretta del carteggio presso l'Archivio del Warburg Institute di Londra ha costituito una fonte di estremo interesse per il presente studio.

⁴⁰ È interessante ricordare che Warburg era stato a Roma già nel 1912 dove aveva partecipato al Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, contesto fondamentale per l'elaborazione del tema di ricerca sul *Nachleben der Antike* (Ceri Via 2009, 3).

⁴¹ Ci riferiamo alla *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* di Amburgo, successivamente trasferita a Londra (di seguito «Biblioteca Warburg»).

effettivamente accomunati da un interesse per forme di religiosità di tipo arcaico, motivo che li avrebbe portati a incontrarsi nel maggio dello stesso anno a Napoli, dove Warburg si era recato, appunto, su invito di Benedetto Croce⁴². Proprio quell'incontro aveva ruotato attorno alla figura di Orfeo in quanto rappresentazione emblematica del pathos tragico (Di Donato 1999; Massenzio 2021). Warburg sarebbe morto pochi mesi dopo, il 6 ottobre del 1929, interrompendo sul nascere una possibile collaborazione con Macchioro. Ma i toni entusiasti con cui quest'ultimo commentò l'incontro napoletano lasciano intuire che una prosecuzione del rapporto avrebbe potuto portare all'incontro tra Warburg e de Martino.

Dopo la morte di Warburg, Macchioro continuò a corrispondere con Fritz Saxl e Gertrud Bing⁴³ per raccogliere ricordi e immagini dell'amico defunto. In una lettera del 1932 chiede a Bing una foto di Warburg; lei risponde sottolineando quanto Warburg sia rimasto «scosso» (*erschüttert*) dall'incontro con lui. Lo stesso Macchioro, allora impegnato nella stesura di un romanzo autobiografico⁴⁴, racconta di essere stato segnato profondamente da quell'incontro: definisce Warburg un «grande uomo» che lo ha conosciuto intimamente e che aveva profetizzato⁴⁵ il suo futuro in America, profezia in seguito avveratasi. Dalle lettere successive emergono indizi significativi che lasciano supporre come la conversazione tra Macchioro e Warburg potesse aver toccato tematiche intime e personali, tra cui la malattia mentale che aveva condotto Warburg al ricovero nella clinica psichiatrica di Kreuzlingen, diretta da Ludwig Binswanger⁴⁶. Tuttavia, il tono insistente e talvolta indiscreto con cui Macchioro continuava a sollecitare informazioni sulla malattia di Warburg finì per incrinare definitivamente il rapporto. Una sua risposta, giudicata poco rispettosa, spinse Bing a interrompere bruscamente la corrispondenza.

⁴² Per una disamina dei rapporti tra Warburg e Croce si rimanda a Mastroianni (2003) e D'Angelo (2009).

⁴³ Fritz Saxl, stretto collaboratore di Warburg e successore alla guida della Biblioteca Warburg, trasferì la sede da Amburgo a Londra nel 1933 a causa del pericolo nazista. Gertrud Bing, nota collaboratrice e biografa di Warburg, fu direttrice del Warburg Institute a Londra dopo la morte di Saxl. Come ben noto, entrambi ebbero un ruolo cruciale nella conservazione e diffusione dell'eredità intellettuale warburghiana.

⁴⁴ Macchioro si sta rivolgendo, appunto, a Bing perché, intento a scrivere un romanzo autobiografico in cui fare «il bilancio della sua anima» (*eine Bilanz meiner Seele machen*), una storia spirituale (*geistige geschichte*), non può mancare di far riferimento a un incontro che così profondamente lo ha segnato.

⁴⁵ Macchioro, a questo proposito, racconta di aver chiesto a Warburg se fosse un profeta, e avrebbe ricevuto risposta «Sì, a volte. Sono ebreo, gli ebrei hanno sempre capacità profetiche».

⁴⁶ Si rimanda a Binswanger e Warburg (2005). In una lettera particolarmente densa in cui si parla della malattia mentale di Warburg, datata 9 dicembre 1932, Bing fa cenno al fatto che Warburg parlava talvolta di sé come di un *revenant*.

Solo pochi mesi dopo, cominciò la corrispondenza tra Macchioro e de Martino, come ricostruito da Di Donato (1999), che sarebbe continuata fino al dicembre del '39⁴⁷. Nei dieci anni di confronto si possono distinguere due fasi, la prima, che ha un inizio tortuoso ma uno sviluppo di stima e affetto, consacrato dal matrimonio tra de Martino e la figlia di Macchioro nel '35 e con l'adozione di de Martino a «figlio». La seconda parte, invece, caratterizzata da un progressivo inasprimento dei rapporti, dovuti in buona sostanza alla conversione demartiniana al pensiero di Croce, il «Diavolo» nelle parole di Macchioro. Ma non è nelle lettere tra i due che troviamo traccia di una possibile influenza indiretta da parte di Warburg, quanto in alcune missive degli anni '40, riportate da Massenzio (2021). In queste lettere de Martino si rivolge a Adolfo Omodeo, un altro dei suoi maestri, esprimendo il desiderio di consultare i materiali della Biblioteca Warburg di Amburgo⁴⁸, motivo per cui si sarebbe rivolto allo stesso Cassirer, filosofo che assume una centralità nella formazione di de Martino (Massenzio 2021). Le ragioni di questa richiesta risiedono nell'interesse che de Martino ha per il magismo, a cui sta dedicando questa fase della sua ricerca.

Che esista menzione da parte di de Martino dell'istituzione e non del suo fondatore non deve stupire: come nota Giorgio Pasquali nel suo *Ricordo di Aby Warburg* pubblicato presso la rivista Pegaso nel 1930, era lo stesso Warburg a volere che ad essere ricordata fosse la Biblioteca.

Che l'uomo Warburg, il grande ricercatore Warburg scompaia, scomparisse già da vivo, dietro all'istituzione da lui voluta, è conforme alle sue intenzioni: egli ha voluto essere innanzi tutto un maestro e un organizzatore, ha voluto che certi suoi pensieri scientifici, non molti forse di numero ma grandi e svolti organicamente, vivessero e fruttificassero soprattutto nelle menti dei suoi discepoli ch'egli fin da principio considerava collaboratori e destinava successori (Pasquali 1930, 484).

Il desiderio di de Martino di entrare in contatto con Cassirer, dunque, sembra rispondere al progetto di relazionarsi con un ambiente di studiosi in cui in qualche modo potersi identificare⁴⁹.

È Massenzio (2021) a ricostruire i rapporti tra de Martino e Cassirer: sebbene non vi sarebbe traccia nel carteggio di una richiesta di accesso alla Biblioteca Warburg, una

⁴⁷ La prima lettera che conosciamo è datata 27 agosto 1930. Il carteggio è consultabile in realtà solo dalla parte di Macchioro, dal momento che le lettere di de Martino non sono edite.

⁴⁸ La biblioteca in realtà, a sua insaputa, era stata già trasferita nella sua sede odierna, a Londra.

⁴⁹ Questa volontà è ribadita da una lettera inviata a Raffaele Pettazzoni del marzo 1941, in cui de Martino comunica di essere in rapporto con Cassirer, ed esprime la speranza di visitare la Biblioteca Warburg.

lettera di Cassirer attesta il ricevimento del saggio demartiniano *Naturalismo e storicismo nell'etnologia* (1941), mettendo in rilievo una chiara affinità filosofica. Cassirer informa, dunque, de Martino del trasferimento della Biblioteca a Londra e conclude riconoscendone il valore per i suoi studi, suggerendogli però di rivolgersi alle biblioteche italiane, segno che l'influenza warburghiana era già diffusa in Italia, come d'altra parte approfondito dal testo *Aby Warburg e la cultura italiana* (2009). In quel testo, oltre alle ragioni storiche già menzionate, vengono individuati alcuni anelli di congiunzione tra de Martino e Warburg al livello teorico, tra cui l'influenza del pensiero di Binswanger, noto non solo evidentemente a Warburg, ma anche a de Martino. La psicopatologia ha, infatti, rappresentato un termine di confronto costante per de Martino come ha ricostruito Pietro Angelini in un articolo dal titolo «L'immaginario malato» (1984); questo aspetto avrebbe assunto una centralità inedita in quel progetto rimasto incompiuto riguardo alle «apocalissi culturali e psicopatologiche» che oggi conosciamo come *La fine del mondo* (1977). È in quegli appunti che troviamo de Martino confrontarsi a più riprese con Binswanger e la psicopatologia, nel tentativo di indagare quell'esperienza di crisi estrema che viene definita «vissuto di fine del mondo» (de Martino 1977, 100)⁵⁰. Lo stesso Ginzburg (2018) pone l'accento sull'importanza della relazione tra il pensiero magico e la mentalità schizofrenica, per cui sia de Martino che Warburg sarebbero stati influenzati dai lavori di Alfred Storch⁵¹.

Questo elemento ci riporta con grande forza a un aspetto estremamente interessante riguardo all'affinità intellettuale tra de Martino e Warburg: l'intreccio tra la ricerca e la propria storia personale, così come il nesso tra forme culturali e bisogno di «salvazione». Questo approccio sembra riguardare non solo il Warburg che, nel 1929, era da poco uscito dalla clinica diretta da Binswanger, ma anche, prima di tutto, Macchioro⁵² e, più significativamente, lo stesso de Martino. «Credo che non si possa fare la storia culturale della mia persona senza fare la storia delle mie malattie», riporta Di Donato (1999, 135)

⁵⁰ D'altra parte, de Martino condivide con Binswanger riferimenti teorici fondamentali quali Husserl e Heidegger: se la fenomenologia verrà ripresa dallo psichiatra tedesco per analizzare i disturbi mentali, de Martino utilizzerà la fenomenologia per comprendere le esperienze culturali e religiose, senza mancare, come si è già visto, di arricchire il proprio corpus di materiali di ricerca con testimonianze e studi di carattere psicopatologico.

⁵¹ Medico e psichiatra, fu una figura di riferimento per Aby Warburg, con cui intrattenne un fitto dialogo durante il periodo di cura presso la clinica Bellevue di Kreuzlingen (1921–1924). Storch contribuì a orientare la riflessione di Warburg sulla relazione tra immagini, memoria e disturbo psichico, promuovendo un approccio che integrava l'analisi clinica con un'apertura verso la dimensione culturale e simbolica della sofferenza. Alcune lettere e appunti testimoniano l'importanza del confronto con Storch per l'elaborazione della teoria delle *Pathosformeln*.

⁵² Sembra questo il tipo di intesa ad aver portato Warburg a definire *bewegendes* («commovente») l'incontro con Macchioro, secondo quanto riportato da Saxl in una lettera del 10 luglio 1932.

da un frammento demartiniano inedito – de Martino si riferiva probabilmente a «quel morbo che i Greci dicevano sacro», l'epilessia, di cui soffrì per tutta la sua vita. È ancora a de Martino che dobbiamo la seguente dichiarazione:

Il primitivo, il barbarico, il selvaggio non erano soltanto *intorno* a me, poiché accadeva talora che anche *dentro* di me sentissi con angoscia risuonare arcaiche voci, e fermentare inclinazioni e suggestioni a comportamenti gratuiti, irrazionali, inquietanti: qualche cosa di caotico e di torbido, che reclamava ordine e luce (de Martino 1953, 314-315).

La dialettica tra crisi e riparazione, tra timore dell'informe e necessità della forma, tra malattia e attitudine alla ricerca, sembra avvicinare in profondità la sensibilità di de Martino a quella di Warburg. Questa fusione e confusione tra piano teorico e storia personale dà senso all'obiettivo della ricerca, quale tentativo di gestire i *monstra* che infestano la psiche (Gombrich 1970). È su questa specifica sintonia che sembrano innestarsi gli sforzi interpretativi che hanno pensato la relazione tra i due autori in maniera più radicale, come quello, già menzionato, di Ginzburg (2018)⁵³. È proprio in quell'occasione che Ginzburg si muove non tanto tra documenti espliciti, quanto tra indizi e segnali sommersi. Ne emerge un quadro di affinità significativa, che investe non solo il metodo e l'orizzonte teorico, ma anche la sensibilità culturale e, si oserebbe dire, emotiva. È a partire da questa prospettiva che Warburg e de Martino sembrano arrivare a condividere una visione radicale delle tecniche simboliche, secondo la quale l'*espressione culturale*, variamente intesa, si configura come tecnica capace di restituire forma e, dunque, orientamento a un'esperienza in sé caotica e dolorosa.

2.2 Orientamento, memoria e distanza

Ricordo un tramonto, percorrendo in auto qualche solitaria strada calabrese [...] e fu per noi di sollievo imbatterci in un vecchio pastore. Fermammo l'auto e gli chiedemmo le notizie che desideravamo, ma le sue indicazioni erano così confuse che lo pregammo di salire in auto e di accompagnarci sino al bivio giusto [...]. Accolse con qualche diffidenza la nostra preghiera, come temesse un'insidia oscura [...]. Lungo il breve percorso la sua diffidenza aumentò, e si andò tramutando in vera e propria angoscia, perché ora, dal finestrino cui sempre guardava, aveva perduto la vista familiare del campanile di Marcellinara [...]. Per quel campanile scomparso, il povero vecchio si sentiva completamente spaesato: e a tal punto si andò agitando mostrando i segni della disperazione e del terrore, che decidemmo di riportarlo

⁵³ Ci riferiamo qui, per metodologia di indagine, prevalentemente all'Introduzione di Massenzio a *Morte e pianto rituale* e ai numerosi contributi di Didi-Huberman, tra tutti *Ninfa dolorosa* (2019).

indietro [...]. Sulla via del ritorno stava con la testa sempre fuori del finestrino, spiando ansiosamente l'orizzonte per vedervi riapparire il domestico campanile: finché quando finalmente lo rivide, il suo volto si distese, il suo vecchio cuore si andò pacificando, come per la riconquista di una patria perduta. Giunti al punto dell'incontro, ci fece fretta di aprirgli lo sportello, e si precipitò fuori dell'auto prima che fosse completamente ferma, selvaggiamente scomparendo in una macchia, senza rispondere ai nostri saluti, quasi fuggisse da un incubo intollerabile, da una sinistra avventura che aveva minacciato di strapparli dal suo Lebensraum, dalla sua unica Umwelt possibile, precipitandoli nel caos. Anche gli astronauti [...] possono patire di angoscia quando viaggiano nel silenzio e nella solitudine degli spazi cosmici, lontanissimi da quel «campanile di Marcellinara» che è il pianeta terra: e parlano e parlano senza interruzione con i terricoli non soltanto per informarli del loro viaggio, ma anche per aiutarsi a non perdere «la loro terra» (de Martino 1977, 364-365).

Il passo citato è un estratto da *La fine del mondo*. Il volume, pubblicato postumo, raccoglie le tracce di un ambizioso progetto: quello di scrivere un'opera sulle apocalissi culturali dell'Occidente, sul modo in cui la celebre coppia demartiniana crisi-riparazione si declina nel contesto socioculturale contemporaneo. Con «apocalissi culturali» de Martino si riferisce alle esperienze collettive di dissoluzione di senso, ordine e coerenza simbolica. Quella dissoluzione corrisponde alla ben nota formulazione di «crisi della presenza», qui più marcatamente descritta come forma di disorientamento spaziale e corporeo, che coincide con la perdita del punto di riferimento, emblematicamente rappresentato dal Campanile di Marcellinara, attorno a cui si costruisce il senso di «domesticità» dell'ambiente vissuto. Se la crisi della presenza si era già delineata in relazione al lutto quale *crisi estetica*, è qui che de Martino dedica maggiore attenzione ai «motivi estetici» (Lesce 2019) del rischio di perdersi in un ambiente percepito come estraneo e disordinato.

Per parlare dell'ambiente «domestico» de Martino utilizza i termini *Lebensraum* e *Umwelt*. Con il primo termine l'autore intende lo spazio culturale e simbolico in cui l'essere umano si orienta e agisce, uno spazio vissuto e «umanizzato» attraverso pratiche culturali, religiose e simboliche⁵⁴. Per il secondo termine, de Martino ha in mente una pluralità di riferimenti: il termine viene commentato sia in relazione ad Heidegger che a Sartre. È dal dialogo con il filosofo francese che de Martino sembra accogliere l'idea dell'«*Umwelt* odologica» come contrapposta al mondo magico: si tratta di un ambiente organizzato a partire da progetti operativi, spazio strutturato da percorsi rigorosi, attraversato da traiettorie definite lungo le quali bisogni e desideri possono trovare

⁵⁴ In realtà il termine nasce in ben altro contesto: si tratta di una nozione introdotta dal geografo tedesco Friedrich Ratzel, alla fine del XIX secolo, e trasformata in slogan per giustificare la politica espansionista della Germania nazista.

soddisfazione. Si tratta, dunque, di un mondo operativo, fatto di progetti tecnici e azioni possibili: un mondo di «itinerari», in cui gli oggetti si offrono come utensili organizzati in sistemi funzionali e in cui ogni utensile rinvia ad altri utensili, e tutti insieme formano una totalità strutturata (cfr. de Martino 1977, 615). Da questo punto di vista la perdita del punto di riferimento rappresenta la perdita del proprio ambiente, l'impossibilità di riconoscerlo e quindi di muoversi: il salvarsi della presenza, al contrario, la capacità di orientarsi.

Sebbene il nesso tra presenza e orientamento emerga con chiarezza solo nelle opere tarde, esso costituisce il filo conduttore dell'intero percorso teorico di de Martino. È un sentimento di «espatriazione esistenziale» che terrorizza il primitivo di fronte al terremoto, così come il figlio di fronte alla morte della madre. Da questo punto di vista, i dispositivi magico-rituali costituiscono pratiche di orientamento volte ad addomesticare un ambiente divenuto improvvisamente estraneo. È lo stesso de Martino a dire che l'apparato magico-religioso funge da «sistema di rinvii» che ha la precisa funzione di conferire «senso e orientamento» all'espressione e all'esperienza (de Martino 1977, 611). Che cosa si intenda con questi «rinvii» è altro aspetto fondamentale: la pratica dell'orientamento è messa in atto a partire da rimandi operati dalla memoria. Per de Martino, vivere un'esperienza mediata culturalmente significa ereditare, attraverso la memoria, un repertorio condiviso di usi, forme e condotte. Si ricorderà il commento di de Martino alla testimonianza della paziente di Janet che non sapeva più mantenere distanza dall'esperienza, cioè non ricordava come utilizzare propriamente gli oggetti: «Per questo straniarsi della potenza oggettivante, il mondo e i suoi oggetti sono sperimentati in atto di non essere più “nel loro quadro”, cioè nella memoria di una determinata tradizione di significati e nella prospettiva di una possibile operazione formale della presenza» (de Martino 1958, 29).

La triade memoria, orientamento e distanza assume forse ancora più centralità nel pensiero di Aby Warburg. Per lo storico dell'arte, la religione, la magia e la scienza sono tutte forme simboliche a carattere orientativo. Gombrich ha sottolineato il ruolo essenziale del concetto di *Orientierung* in Warburg, nella sua *Biografia* (1970), come anche nell'*Introduzione al «Geburtstagsatlas»* (1937)⁵⁵:

⁵⁵ Si tratta di quell'edizione privata e rimaneggiata dell'*Atlante* dal giovane Gombrich, confezionata in occasione del settantesimo compleanno di Max Warburg, fratello maggiore di Aby, e pensata come dono privato.

Il concetto di orientamento ha per Warburg un carattere molto generale, in relazione al saggio di Kant «Cosa significa orientarsi nel pensiero». Per Warburg si tratta di un sovra-concetto per indicare ogni relazione consapevole che l'uomo come individuo instaura con il mondo che lo circonda, in senso ampio e in senso stretto (Gombrich 1937, 82).

Concetto di matrice kantiana, l'orientamento diviene in Warburg principio e processo attraverso cui l'essere umano, costitutivamente esposto a forze caotiche, costruisce mappe simboliche per sopravvivere nel disordine. In questo meccanismo è centrale la funzione della memoria culturale, che per Warburg si esprime attraverso immagini o, meglio, attraverso le «formule del pathos» (*Pathosformeln*): quelle configurazioni culturali del pathos che sembrano orientare la ricerca dello storico tanto quanto la mano dell'artista.

L'atlante era uno strumento di orientamento concepito per seguire la migrazione delle figure nella storia della rappresentazione, attraverso i diversi ambiti del sapere e negli strati più prosaici della cultura moderna (Michaud 1998, 277).

L'*Atlante Mnemosyne*⁵⁶, composto tra il febbraio del 1924 e il 1929, fu il grande progetto, rimasto incompiuto, di costruire una mappa visuale della memoria occidentale. Composto da 63 pannelli e da immagini di ogni natura, si trattò del progetto di costruire un dispositivo visivo che fosse allo stesso tempo uno strumento di ricerca e un mezzo di esposizione, che incarna dunque pienamente questa funzione orientativa. Attraverso un montaggio non lineare di immagini provenienti da epoche e contesti diversi, Warburg non si limita a disporre le immagini per mostrarle, ma costituisce uno spazio in cui orientarsi producendo attivamente percorsi di senso. È la memoria stessa, che dà titolo al progetto, a divenire questo spazio di orientamento.

⁵⁶ Tra i molti studi si rimanda a: l'edizione originale dell'*Atlante Mnemosyne* (Warburg 1929b, a cura di B. Sherman); la biografia di Gombrich (1970); Michaud (1998); Didi-Huberman (2002); l'introduzione di Forster e Mazzucco in *Aby Warburg e l'Atlante della Memoria* (a cura di M. Centanni, 2002); Pinotti (2001).



Fig. 5 Fotografia delle tavole 46, 47, 48 dell'*Atlante Mnemosyne*, installazione, Haus der Kulturen der Welt, Berlino, 2020, foto di Silke Briel.

L'orientamento non è dunque solo un criterio di esposizione, ma un processo che istituisce somiglianze e memorie tra forme antiche e moderne, rivelando continuità e trasformazioni culturali. In questo modo, l'*Atlante* traccia le sopravvivenze e le metamorfosi delle immagini nella storia dell'arte e della cultura occidentale, stimolando un'interazione dinamica tra lo spettatore e il materiale visivo. Il dispositivo si configura così come uno strumento di memoria visiva e di pensiero, capace di orientare lo sguardo e al contempo di produrre nuove interpretazioni.

In quanto principio generalissimo del progetto di Warburg, la questione dell'orientamento risulta intrecciata alla nozione altrettanto fondamentale di distanza. Scrive ancora Gombrich nel 1937:

Innanzitutto, per il fatto che l'uomo costituisce il mondo che lo circonda ponendo segni, egli è in grado di distanziare il suo «io» da quel «non io». Questo processo di presa di distanza che separa l'ambito della coscienza di sé dal mondo esterno e assegna a ciascuno la sua propria legge immanente, è per Warburg il principio agente essenziale e la finalità sia della filogenesi che dell'ontogenesi (Gombrich 1937, 82).

È importante sottolineare che per Warburg la presa di *distanza simbolica* è il motore sia dell'evoluzione della specie umana, sia dello sviluppo del singolo individuo. Non è un caso che proprio la nozione di «distanza» apra *Mnemosyne*:

Si può probabilmente designare quale atto fondativo della civilizzazione umana la creazione di una distanza consapevole tra sé e il mondo esterno. Se questo spazio intermedio (*Zwischenraum*) è il substrato della creazione artistica, allora sono pienamente soddisfatte le premesse grazie alle quali la consapevolezza di questa distanza può diventare una funzione sociale duratura. Il destino della civiltà umana è segnato dall'adeguatezza o dal fallimento dello strumento spirituale di orientamento (Warburg 1929a, 15).

Tale distanza è più volte posta al centro dell'analisi di Gombrich, dove essa assume però la forma linguistica di uno spazio del pensiero – *Denkraum* – atto costitutivo della possibilità di orientare la rappresentazione rispetto a visioni magiche in cui «segni e distinzione svaniscono in una spaventosa unità» (Gombrich 1937).

In Warburg torna l'idea, dunque, già incontrata in de Martino, che la civiltà abbia origine da un processo di distanziamento, cioè dal superamento di un rapporto immediato con la realtà, per Warburg tipico delle comunità magiche⁵⁷. Questo processo di civilizzazione, tuttavia, non sembra procedere parallelamente al progresso tecnologico. Il termine *Denkraum* riappare nella famosa conferenza su *Il rituale del serpente* tenuta ad Amburgo nel 1923, dove Warburg presentò le sue ricerche sui rituali delle popolazioni Pueblo del Sud-Ovest degli Stati Uniti.

In quell'occasione, Warburg esprimeva una certa preoccupazione riguardo agli effetti di nuovi dispositivi tecnologici, il cui scopo è proprio quello di raggiungere ciò che è lontano. Nel testo *Il rituale del serpente* si legge infatti:

La civiltà delle macchine distrugge ciò che la scienza naturale, derivata dal mito, aveva faticosamente conquistato: lo spazio per la preghiera, poi trasformatosi in spazio per il pensiero (*Denkraum*). Il moderno Prometeo e il moderno Icaro, Franklin e i fratelli Wright, inventori dell'aeroplano: sono loro quei funesti distruttori del senso di distanza che minacciano di far ripiombare il mondo nel caos. Il telegrafo e il telefono distruggono il cosmo. Il pensiero mitico e il pensiero simbolico, nel loro stesso sforzo per spiritualizzare il rapporto fra l'uomo e il mondo circostante (*Umwelt*), creano lo spazio per la preghiera o per il pensiero, che il contatto elettrico istantaneo uccide (Warburg 1923, 65-66).

È interessante qui notare che Warburg istituisca una continuità tra la soppressione della *distanza fisica* e la perdita della *distanza simbolica*, che separa impulso caotico e forma.

⁵⁷ In de Martino la questione sembra essere più stratificata. Anche le comunità magiche, infatti, sono capaci di produrre forme culturali di distanziamento: la magia rappresenta a tutti gli effetti una tecnica della presenza. Tuttavia, in de Martino emerge una chiara visione gerarchica secondo cui il distacco dal magico rappresenta un passo fondamentale nel processo di civilizzazione.

È proprio in questa accezione che si rende evidente il nesso con de Martino, per il quale, come abbiamo visto, la distanza costituisce la condizione stessa della forma simbolica.

In questo contesto è utile menzionare l'inclusione da parte di de Martino di un saggio di Ernst Cassirer in *Magia e civiltà* (1962): si tratta di un'importantissima antologia in cui de Martino, collezionando testi di importanti personalità, tra cui anche Mircea Eliade e Sigmund Freud, ricostruisce le più importanti concezioni del «magico», con l'obiettivo di mostrare che l'Occidente si sia costituito come progressivo distanziamento da approcci magici al reale. Tra questi saggi, in un passo di Cassirer «la distanza tra soggetto e mondo» viene posta a origine dell'ingresso nella cultura. Nel saggio incluso, Cassirer scrive:

Dal momento che tra l'«interno» e l'«esterno» si è alzata una barriera che impedisce un balzo immediato dall'impulso sensorio alla sua soddisfazione [...], allora per la prima volta si raggiunge una reale «distanza» tra soggetto ed oggetto (Cassirer 1962, 95)⁵⁸.

La questione della distanza tra soggetto e mondo è dunque centrale anche nel pensiero di Cassirer: ciò rende particolarmente interessante considerare il suo approccio come possibile punto di mediazione tra le posizioni di Warburg e de Martino, specialmente rispetto ai concetti di orientamento e distanza, così come vengono tematizzati da entrambi (cfr. Massenzio 2021). Cassirer rappresenta infatti un riferimento filosofico importante per de Martino, e non è casuale che proprio un suo saggio – contenente un passaggio cruciale sulla nozione di «distanza» – venga incluso tra i testi che influenzano la riflessione del pensatore italiano.

Il legame tra Cassirer e Warburg, d'altra parte, è ancora più diretto. Emily J. Levine dedica a questo tema un'analisi approfondita nel paragrafo «Critique of Pure Unreason», all'interno del volume *Dreamland of Humanists. Warburg, Cassirer, Panofsky, and the Hamburg School*. Secondo l'autrice, mentre Cassirer elabora una «critica della cultura» basata sul primato della ragione e sulle forme simboliche come strumenti di organizzazione dell'esperienza, Warburg sviluppa una «critica della pura irrazionalità»,

⁵⁸ Ci interessa menzionare, a questo proposito, l'articolo di Cirlot (2017) sulla questione dell'orientamento. L'autrice riflette sull'oscillazione nell'uso dei termini *Zwischenraum* e *Denkraum* da parte di Warburg (1929) e di Gombrich (1937). La disamina porta inoltre a considerare un passo della *Filosofia delle forme simboliche* di Cassirer, in cui viene inserita una citazione da Kant sulla questione dell'orientamento, messa in relazione con la nozione warburghiana di *Denkraum*.

mettendo in evidenza la sopravvivenza di energie arcaiche all'interno della cultura visiva. Secondo l'autrice, se per Cassirer il logos è ciò che struttura la realtà umana, Warburg si concentra sul conflitto mai del tutto risolto tra logos e pathos, tra razionalizzazione e ritorno dell'informe.

Sebbene non sia possibile in questa sede approfondire la comune matrice kantiana che lega de Martino e Warburg, sembrerebbe possibile rintracciare un terreno teorico condiviso in una reinterpretazione del kantismo – in cui la funzione trascendentale della forma si confronta con la memoria del disordine. L'idea demartiniana di uno «schematismo non garantito», formulata ne *Il mondo magico* come problematizzazione della stabilità della forma, sembra avvicinarsi alla tensione warburghiana tra forma e caos, logos e pathos. L'attenzione di de Martino per Cassirer, letta alla luce della dialettica tra razionalità e sopravvivenza dell'irrazionale in Warburg, rivela una visione condivisa: l'espressione culturale come esercizio instabile ma necessario di distanziamento, orientamento e simbolizzazione di fronte al caos irrazionale.

2.3 Espressione e memoria: gesto rituale e *Pathosformel*

Il grande progetto warburghiano di costruire una storia dei gesti e delle immagini nel mondo occidentale poggia sulla centralità del nesso che lega la nozione di orientamento a quella di espressione. «Orientamento», come abbiamo visto, è una delle parole chiave nell'*Atlante Mnemosyne*: esso è, come vedremo, il principio che tiene insieme immagini collettive e memoria individuale. L'intero progetto dell'*Atlante* può essere letto come un tentativo di orientarsi nella storia della memoria visiva dell'Occidente, attraverso immagini concepite come «documenti dell'umanità» (Gombrich 1970) destinati a tramandare le *norme dell'espressione*.

Religione, filosofia e storia delle immagini sono strumenti spirituali di orientamento, in quanto discipline che tramandano le principali modalità culturali di ricondurre l'ignoto al noto, di dare forma al caos espressivo. Come osserva Gombrich, «orientamento» ed «espressione» sono le due facce di una stessa vicenda: la storia della trasmigrazione delle *Pathosformeln* attraverso le epoche, garantita dal meccanismo mnestico istituito e al tempo stesso esibito dall'*Atlas*.

Ciò che noi chiamiamo memoria [...] è (anche) il ricettacolo dei nomi e delle immagini mediante i quali giungiamo a concepire un universo oggettivo governato

da leggi. In questo ricettacolo le nostre reazioni linguistiche agli eventi (e alle loro immagini equivalenti) sono scelte e immagazzinate, costituendo così la nostra permanente documentazione dell'esperienza. Chiamiamo «espressioni» queste reazioni, linguistiche o visuali, agli stimoli; la storia della civiltà riguarda così le «espressioni» depositate nei documenti dell'umanità (Gombrich 1970, 194).

La concezione warburghiana dell'espressione risente in modo significativo dell'influenza della teoria dell'espressione elaborata da Charles Darwin. Nel volume sull'*espressione* – che suscita in Warburg il noto commento «finalmente un libro che mi aiuta» (cfr. Gombrich 1970, 71; Ginzburg 2015, 13) – Darwin analizza i gesti, i movimenti del corpo e del volto come manifestazioni fisiologiche delle emozioni, radicate nell'evoluzione animale. Le espressioni hanno dunque un'origine naturale e rappresentano un residuo di azioni evolutivamente utili ma divenute non più funzionali. Celebre è l'esempio dell'atto del corrugare la fronte, dovuto forse in origine al bisogno di essere protetti dal sole o di migliorare la visione. L'espressione, da questo punto di vista, rappresenta un «fossile vivente», una traccia ereditaria di comportamenti evolutivi passati.

Per Warburg, in effetti, l'espressione rappresenta un'*impronta* trasmissibile di generazione in generazione, una forma di memoria *inconscia* impressa sulla materia, di cui tuttavia non offrirà mai chiara sistematizzazione (Didi-Huberman 2002, 224). Parlando di *Pathosformeln*, egli sembra aderire a una concezione «residuale» dell'espressione: intende, infatti, le espressioni corporee ed emotive nelle immagini artistiche come residui di un'esperienza originaria del dolore, del conflitto, della tensione. Queste forme espressive si trasmettono attraverso i secoli, sopravvivono da contesti antichi a contesti moderni: questa è la legge del *Nachleben*, la vita postuma delle immagini.

È importante considerare che la teoria dell'espressione di Warburg non è comprensibile se non in interazione con quella che è stata spesso definitiva una concezione «energetica» dell'immagine, misconosciuta da interpretazioni di carattere prettamente formalistico. In questa prospettiva, l'immagine non è mai una superficie pacificata, ma una formazione, appunto, energetica, una configurazione simbolica in cui si confrontano – secondo la celebre polarità warburghiana – le istanze apollinee dell'ordine e le spinte dionisiache del disordine affettivo (Pinotti 2001).

Le formule del pathos, che lo storico dell'arte osserva nelle pitture rinascimentali e non solo, non sono semplici motivi stilistici o gesti tipici, ma residui *energetici*, forme

condensate del pathos, formule gestuali e visive in cui si concentra un'intensità emotiva storicamente stratificata. La *Pathosformel*, dice Gombrich (1970, 263), «non è un fenomeno stilistico, quanto un sintomo psicologico, l'indizio di uno stato dello spirito collettivo». Come ha osservato Didi-Huberman (2002), essa è una traccia sopravvivenza dell'affetto: non il sentimento soggettivo, ma la sua espressione codificata, che attraversa le varie epoche dislocandosi da un contesto all'altro.

In linea con questa prospettiva, l'espressione in Warburg si configura come un residuo culturale e simbolico in ambigua tensione con una forma di ereditarietà materiale: è memoria figurativa, forma che porta con sé la carica emotiva di una tensione codificata collettivamente. Come ha ricostruito Didi-Huberman (2002, 216), «se tutti i commentatori di Warburg hanno riconosciuto l'influenza di Darwin sulla teoria delle *Pathosformeln*, rimane tuttavia aperto il problema di sapere in che senso vada interpretato». D'altra parte, un'adesione troppo fedele al pensiero di Darwin toglierebbe alla ricerca di Warburg la propria specificità: come scrive Ginzburg (2015, 15) «se le espressioni delle emozioni, come suggeriva Darwin fin dal titolo del suo libro, si spiegano attraverso l'evoluzione, la ricerca di tramiti culturali specifici diventa superflua».

Lo specifico delle *Pathosformeln*, invece, sta proprio nel tentativo di conciliare l'«animalità del corpo in movimento» con il suo «valore psichico e simbolico»: la nozione di Warburg non ammette riduzionismi che portino i gesti patetici a coincidere con «semplici riflessi», ma neanche con «convenzioni retoriche» (Didi-Huberman 2002, 215). È questa tensione che porta Warburg a aderire con qualche reticenza al paradigma di Darwin, così come a non riuscire a giustificare fino in fondo i processi di sedimentazione e riemersione simbolica dell'espressione governati dalle dinamiche del *Nachleben* (Didi-Huberman 2002, 224 ss.). Proprio a causa di questa insufficienza Warburg si rivolgerà, come vedremo, alle teorie di Edwald Hering e Richard Semon.

Una simile tensione tra ereditarietà e fondazione culturale dell'espressione ritorna nella teoria dell'espressione dell'autore di *Morte e pianto rituale*, seppure l'approccio demartiniano sembri essere più esplicitamente schierato contro forme di evoluzionismo. Come ricorda Fabio Dei (2012, 95), de Martino si oppone a spiegazioni della cultura e della religione su basi evoluzionistiche, coerentemente con la centralità conferita alla *storicità* della presenza e alla fondazione *socioculturale* dell'esperienza soggettiva. D'altra parte, de Martino sembra possedere una concezione residuale dell'espressione

gestuale⁵⁹: i gesti espressivi mostrati dalle lamentatrici sono forme di attutimento simbolico di gesti originariamente impulsivi o disordinati, trasformati in un codice rituale condiviso. Il gesto espressivo, inoltre, affonda sempre le proprie radici in un gesto «primitivo», anche se è volto a dare accesso a un livello *protetto* dell'espressione: in questo senso il gesto ha una precisa forma di utilità conservativa che rimanda alla protezione simbolica dell'esperienza. Come abbiamo visto, lo scopo delle espressioni gestuali funebri è quello di canalizzare il caos espressivo determinato dall'esperienza della morte altrui.

Se il gesto espressivo orienta l'azione, lo fa con lo scopo di reintegrare nella forma una reazione psichica potenzialmente caotica. Il gesto espressivo assume una funzione analoga in Warburg, in quanto «gesto che riporta l'irriducibile e inquietante irruzione del nuovo fenomeno singolare sotto una generalità familiare, creando così una pausa tra lo stimolo e la reazione corrispondente, dilazionando cioè il riflesso fobico» (Pinotti 2001, 143). Il riferimento al *phobos* è centrale: in Warburg, il fondo comune di ogni cultura consiste nella gestione di un terrore originario contro cui la cultura stessa tenta di creare distanza. La storia della civiltà è, in quest'ottica, «una storia della battaglia contro il mostro, contro il riflesso coatto della proiezione di cause» (Gombrich 1970, 195). Molto si potrebbe approfondire sul tema della «proiezione di cause», considerato l'interesse del giovane de Martino per i materiali sul magismo conservati nella Biblioteca Warburg. Ciò che qui preme mettere in evidenza, tuttavia, non è tanto l'interesse per il magico in sé, quanto l'attenzione condivisa, più profonda, per l'esigenza di dare forma al caos e di orientare il pathos.

I sistemi mitico-rituali, in quest'ottica, non si limitano a codificare credenze, ma svolgono una funzione essenziale: quella di governare la «potenza del negativo», intesa non solo come forza magica, ma come minaccia costante di disordine espressivo. Proprio istituendo un dialogo tra de Martino e Warburg, Didi-Huberman (2019, 194–203)

⁵⁹ È doveroso specificare che rimane in de Martino una componente irriducibilmente «evoluzionistica», che ha a che fare con l'idea che si possa ritrovare nelle forme culturali contemporanee le tracce di fasi «evolutive» precedenti. Questa idea di riemergenza dell'arcaico nel presente storico, che l'antropologia culturale definisce appunto «sopravvivenza» (*survival*), è ben presente in de Martino. Da questo punto di vista, al di là dell'esplicito rifiuto del paradigma evoluzionistico, è bene considerare che come sostiene Fabio Dei (2012, 75) «l'antropologia culturale nasce e a lungo prospera nel clima scientifico della teoria dell'evoluzione». In questa direzione si colloca anche Pisapia (2013), che riconduce l'uso della terminologia demartiniana all'influenza della sociologia di Auguste Comte e del funzionalismo, pur sottolineando l'imprudenza di leggere de Martino attraverso le lenti dell'antropologia americana o francese, la cui circolazione internazionale, prima degli anni Cinquanta, era ancora assai limitata.

sottolinea come l'antropologo italiano riconosca nella crisi della presenza la necessità di orientare il pathos. Seguendo Massenzio (2021), si può dunque sostenere una profonda prossimità tra l'atto creativo in Warburg e quello rituale in de Martino: entrambi operano all'interno di una concezione della cultura fondata sulla nozione di distanza e sulla capacità di trascendere il caos espressivo nella forma.

Tanto nella concezione warburghiana della *Pathosformel* quanto nella teoria demartiniana del gesto rituale, l'espressione non si esaurisce mai nella sua immediatezza fisiologica, ma si configura come un atto culturale orientato: un gesto che, pur affondando le radici in una reazione primaria, viene trasformato in forma simbolica attraverso dispositivi di memoria collettiva. L'immagine e il rito, in questa prospettiva, agiscono entrambi come strumenti di mediazione e contenimento del pathos, assicurando al soggetto uno spazio simbolico in cui poter reintegrare l'esperienza affettiva, in una vicenda al tempo stesso personale e collettiva, che necessita di strumenti di orientamento, cioè di dispositivi della memoria.

2.3.1 Memorie e «rievocazioni»: tra individuo e collettività

Tra ordine e caos si colloca la memoria: un'affermazione che potrebbe valere tanto per Warburg quanto per de Martino. Entrambi gli autori elaborano infatti una teoria dell'espressione fondata sull'idea di una memoria individuale culturalmente radicata, che si manifesta come esternazione *inconscia* di una memoria collettiva. Per de Martino, la morte può essere affrontata solo attraverso un lutto ritualizzato, trasmesso per tradizione. Per Warburg, la sopravvivenza (*Nachleben*) delle formule del pathos attraverso epoche storiche differenti richiama anch'essa una visione ereditaria che si palesa nell'atto artistico. La natura di questa eredità resta tuttavia, come già evidenziato, oggetto di dibattito, anche in ragione del carattere poco sistematico delle rispettive teorie dell'espressione. In questa sede si intende evidenziarne alcuni aspetti teorici, utili ad avviare una riflessione condivisa sulla questione.

La possibilità di mettere in relazione le espressioni rituali e le rappresentazioni artistiche delle formule del pathos sembra risiedere in una tendenza condivisa a rintracciare le radici istintuali dell'espressione, pur sempre mediate culturalmente. In questo senso, la teoria della cultura che ne emerge sembra implicare, da un lato, una certa

naturalizzazione del culturale e, dall'altro, una *riemersione dell'istintuale* nella dimensione storica.

Nel caso di de Martino, come abbiamo visto, è a partire dall'acquisizione di abitudini fisiologiche e motorie che si costruisce la presenza, la quale viene a coincidere con una continua sedimentazione di abitudini individuali, pur sempre e comunque collettive. È interessante menzionare in questo contesto il modo in cui la questione della fondazione culturale della memoria individuale si relazioni alla nozione di «disorientamento» ne *La fine del mondo* (1977, 567).

Un uomo che dorme tiene in cerchio intorno a lui il filo delle ore, l'ordine delle annate e dei mondi. Nello svegliarsi egli li consulta d'istinto e in un istante vi legge il punto della terra che occupa, il tempo che è passato sino al suo risveglio: ma questo ordine può confondersi, franare.

De Martino riprende questo celebre passo di *Alla ricerca del tempo perduto*, in cui Proust (1913–1927, 11) descrive il risveglio improvviso nel cuore della notte, segnato da un radicale «disorientamento»: il soggetto non sa dove si trovi, né chi sia. L'esperienza dell'esistere si riduce allora a una sensazione elementare, viscerale, paragonabile a quella che può attraversare un animale. In quel momento, scrive Proust, egli «era più spoglio dell'uomo delle caverne». Solo progressivamente, attraverso una serie di evocazioni, egli ricostruisce la propria identità, a partire da una presa di coscienza del proprio corpo, primo nucleo di ri-orientamento dell'io nel mondo.

Il mio corpo, troppo intorpidito per muoversi, cercava secondo la forma della sua fatica, a reperire la posizione delle sue membra per evincerne la direzione del muro, il posto dei mobili, per ricostruire e dar nome alla dimora in cui si trovava. La sua memoria, la memoria dei suoi lati, delle sue ginocchia, delle sue spalle, gli presentavano successivamente molte camere in cui aveva dormito, mentre che intorno a esso i muri invisibili, mutando di posto secondo la forma del vano immaginato, turbinavano nelle tenebre. E ancor prima che il mio pensiero, che esitava alle soglie dei tempi e delle forme, avesse identificato l'alloggio, esso – il mio corpo – si ricordava per ciascuno il tipo di letto, il luogo delle porte, il vano delle finestre, l'esistenza di un corridoio, col pensiero che avevo quando mi ci addormentavo e che ritrovavo al risveglio (Proust 1913–1927, 13).

È solo attraverso una lenta riattivazione della memoria corporea, dunque, che l'identità si ricompone, a partire dalla consapevolezza del corpo come primo punto di riferimento. In un altro momento del romanzo, questa dinamica viene esemplificata dal celebre episodio della *madeleine* ripreso da Benjamin, che pure è presente negli appunti di de Martino

(1977, 47 ss.): «Così dall'odore e dal sapore, dal gusto del pezzo di dolce inzuppato nella bevanda di tiglio che la zia Léonie gli dava a Combray [...] tutta Combray si dispiega, risorge, dalla tazza di tè». La memoria, sollecitata da una percezione corporea, produce un effetto di ri-orientamento che restituisce senso all'esperienza e ricompone il legame tra soggetto e mondo a partire da un incontro involontario col passato⁶⁰.

Questo processo di riemersione – corporeo, involontario, situato – rimanda a una riflessione che attraversa, oltre a quello di de Martino, anche il pensiero di Warburg: quella di una memoria individuale che si costituisce nel rapporto con una memoria collettiva, culturale, stratificata nel tempo. Entrambi, seppur con strumenti diversi, costruiscono una teoria del gesto come espressione di continuità culturale: il soggetto non si afferma in isolamento, ma solo riconnettendosi a una tradizione che lo precede e lo plasma.

In de Martino, questo legame tra individuo e collettività si manifesta innanzitutto attraverso le tecniche del corpo. In Warburg, invece, sono le formule del pathos a conservare e trasmettere, attraverso i secoli, una memoria affettiva che riaffiora nelle immagini. In entrambi è il gesto espressivo a fondare culturalmente l'espressione individuale.

In questa direzione si muovono alcuni concetti warburgiani di estremo interesse, che riprenderemo nel corso del lavoro. Ci si riferisce in particolare a quelli di «Mneme» ed «Engramm». Come ricostruito da Pinotti (2006), Warburg viene fortemente influenzato dalle teorie del neurofisiologo Ewald Hering (1834-1918) e dal biologo evoluzionista Richard Semon (1859-1918). Sarebbe tramite il ricorso alle loro teorie che, secondo Didi-Huberman (2019), Warburg tenterebbe di risolvere i problemi lasciati aperti dalla sua incerta adesione al paradigma darwiniano. È a Hering che bisogna attribuire la concezione della «memoria quale materia organizzata». Come vedremo si tratta di una teoria della

⁶⁰ Ricordiamo che in *Di alcuni motivi in Baudelaire* Benjamin affida alla memoria involontaria, forma di memoria non conoscitiva, una forma di incontro con il passato che sia esperienza in senso pieno (*Erfahrung*), distinta da un'esperienza vissuta, personale e immediata (*Erlebnis*). Questa memoria involontaria non si limita a un semplice richiamo di ricordi, ma agisce come una sorta di scoperta improvvisa e inattesa, un accesso diretto a frammenti del passato che si mostrano come rivelazioni nel presente. Benjamin si rifà alla nozione baudelaيرية di «*correspondances*», le «date del ricordo», ovvero sia «l'incontro con una vita anteriore»: quelle relazioni segrete e simboliche tra sensazioni, immagini e suoni, che svelano un ordine nascosto della realtà, percepibile solo attraverso un'esperienza sensibile e non mediata dalla coscienza razionale. Per Benjamin questa forma di memoria è un esercizio critico e poetico che sottrae la storia al dominio della narrazione progressiva, offrendo invece un'esperienza che rompe la continuità e rende possibile un nuovo orientamento storico e culturale (Benjamin 1939, 89-130).

memoria estremamente utile per Warburg, poiché, intersecando materia, memoria ed espressione, riesce a spiegare il tramandarsi dell'espressione attraverso epoche e addirittura stadi evolutivi differenti, cioè configurazioni sempre nuove che combinano la ripetizione alla variazione.

L'idea è che la sostanza nervosa trattiene tracce delle esperienze, vere e proprie impronte materiali, capaci di essere ereditate dalle generazioni precedenti e trasmesse a quelle successive. Ne risulta una forma di memoria inconscia, un ancoraggio a un deposito condiviso che precede l'individuo e gli viene consegnato come traccia impressa sulla materia: l'individuo ricorda inconsciamente riattivando nel presente impronte materiali di un passato collettivo.

Questa concezione della materia riesce a dare una spiegazione funzionale di abitudini e istinti, in un'ottica della cultura come seconda natura: gli istinti sono espressione di un «passato presente» (Pinotti 2004, 59), la sopravvivenza di un livello di bisogni primitivi che non soggiace a nessuna norma di progressismo o evoluzionismo e si ripresenta in virtù di tracce di memoria inconsapevole. Questa concezione della memoria riesce a spiegare il *Nachleben* delle formule del pathos attraverso la storia a partire dall'idea di una materialità delle tracce, che trova nei concetti di «Mneme» ed «Engramm» la formulazione più incisiva.

È Richard Semon, discepolo di Hering, a introdurre il concetto di «mneme», con cui si definisce la facoltà di un organismo di registrare e conservare gli effetti dello stimolo, relazionandosi con il proprio ambiente sulla base di tale esperienza conservata, e connettendo così passato e presente in una vivente unità.

La traccia materiale impressa, che permette invece a una forma di tramandarsi, prende piuttosto il nome di «engramma», termine fondamentale con cui Warburg parla ancora una volta di questa impressione materiale della memoria provocata da stimoli particolarmente intensi, che ancora la memoria individuale dell'artista a una forma inconscia di memoria collettiva: questo è ciò che gli permetterebbe di ereditare un complesso di espressioni gestuali. Scrive Warburg nell'introduzione all'*Atlante*:

Proprio nell'ambito della esaltazione orgiastica collettiva è da rintracciare la matrice (*Prägewerk*) che imprime nella memoria le forme espressive della massima esaltazione interiore, per quanto è possibile esprimerla con gesti, con una tale intensità che questi engrammi dell'esperienza emotiva (*Engramme leidenschaftlicher Erfahrung*) sopravvivono come patrimonio ereditario della memoria (*gedächtnisbewahrtes Erbgut*) determinando in modo preciso il contorno

creato dalla mano dell'artista nel momento in cui i sommi valori del linguaggio gestuale intendono emergere alla luce, prendere forma attraverso la sua mano (Warburg 1929a, 19).

A rafforzare questo impianto teorico Semon introduce una distinzione ispirata alla genetica mendeliana, traducendo nei termini della propria teoria sulla memoria i concetti di «dominante» e «recessivo» (Semon 1904, 246). In ambito genetico, come noto, si definisce *dominante* un carattere che si manifesta fenotipicamente nell'organismo, mentre il *recessivo* resta silente, pur continuando a essere trasmesso a livello ereditario. Semon estende questa logica ai processi mnestici: alcuni «engrammi» si esprimono attivamente nella vita dell'organismo, diventando parte visibile del suo comportamento o della sua struttura psichica; altri, invece, restano «latenti» (Semon 1904, 12), non manifestandosi in modo immediato, ma conservando la potenzialità di riattivarsi in condizioni successive e favorevoli.

Quest'analogia genetico-mnestica consente a Semon di articolare una concezione della memoria come archivio stratificato di *tracce*, in cui la loro manifestazione effettiva non coincide necessariamente con la loro esistenza: una traccia non espressa – recessiva – non è per questo eliminata, ma può restare «dormiente» in uno «stato di latenza» (*Latenzzustand*) e riemergere più avanti, attraverso un processo che egli chiama «ecforia» (*Ekphorie*). L'*ecforia* designa precisamente il passaggio di un *engramma* dallo stato latente a uno attivo, nel momento in cui un nuovo stimolo riproduce, in modo parziale o completo, le condizioni originarie che avevano determinato la formazione della traccia. In maniera significativa, Pinotti (2004, 74) fa notare che l'*ecforia* viene descritta quasi nei termini di una «rievocazione».

Con *ecforia* [...] Semon descrive il processo per cui lo stato di eccitazione (*Erregungszustand*) di un organismo può venire non solo provocato dallo stimolo a che gli è sincro, bensì anche «rievocato e ridestato» (*hervorgerufen, wiederweckt*).

Questa riflessione, e la sua terminologia, sembra aver alimentato potentemente il progetto *Mnemosyne*, in quanto indagine sulla trans-storicità materiale delle espressioni culturali. La possibilità di rinvenire un'espressione del pathos a secoli di distanza e in contesti culturali differenti si giustifica alla luce di una teoria della memoria che pone la continuità tra materiale e psicologico, tra conscio e inconscio, e che riserva centralità alla dimensione dell'istintualità. La teoria di Semon mutuata da Warburg conferisce alla

memoria una forma di sopravvivenza di tipo materiale che si realizza nel tramandare «tracce mnestiche», come quelle relative all'espressione, alle generazioni successive. Si tratta di tracce che possono riemergere quali abitudini e istinti corporei, tra periodi di latenza e momenti di nuova manifestazione.

In questo modo, la teoria warburgiana della memoria sociale supera la dicotomia materia-forma, riconoscendo alla materia la funzione di trasmettere forme di memoria inconscia: è dunque la materia stessa a tramandare storicamente le *forme* dell'espressione. In questo senso l'atto di appropriazione del gesto diviene «rievocazione» che parte da una memoria corporea inconscia: ereditare una gestualità connette fulmineamente l'individuo ai suoi antenati. Questo aspetto della teoria di Warburg risuona fortemente con le pagine in cui de Martino commenta i processi di rammemorazione che si attivano a partire da un semplice gesto, quale è quello di salare la minestra. Un gesto ripetuto tante volte, che riconnette Navel, protagonista di un racconto di viaggio, ai suoi predecessori.

Salo la minestra la mia mano è la tua, tu non sei morta». E attraverso la madre Navel sente tutti i morti, si ricongiunge a tutti coloro che hanno foggato la sua mano così com'è, con le sue abilità, e con i suoi limiti operativi [...] ma se la mano era sua [...] se era sua come abitudine liberatrice di compiere gesti tecnici nel crepuscolo della coscienza [...] onde poter poi volgersi ad altro nella pienezza meridiana della coscienza stessa, tutto ciò era possibile perché egli non era mai solo, gettato nel mondo, ma accompagnato, sostenuto, guidato da una storia personale e collettiva, dispiegantesi nel tempo delle generazioni umane, nel flusso delle loro valorizzazioni del mondo (de Martino 1977, 614).

2.4 Sopravvivenza e Lamento: gli Atlanti e il pianto

È nel dominio delle immagini che si realizza la convergenza più significativa tra de Martino e Warburg. Quest'ultimo riteneva che la storia dell'orientamento del pathos attraverso le sue configurazioni non potesse essere narrata se non attraverso le immagini. Anzi, è lui stesso a orientarsi nella storia attraverso quel processo di connessione, esposizione e revisione senza fine in cui consiste il progetto dell'*Atlas Mnemosyne*, atlante della memoria occidentale, storia delle formule del pathos non in quanto iconografia, ma quale «storia della vita in movimento».

Progetto assai meno ambizioso, l'*Atlante figurato del pianto*, ultimo capitolo dell'opera demartiniana sulle pratiche funebri in Sud Italia, rappresenta il tentativo di visualizzare la storia dei gesti antichi della *lamentatio* diffusi nell'area euromediterranea, a partire da testimonianze visuali che fanno capo all'arte egizia, passando per le pitture

rinascimentali del *Compianto* fino ad arrivare ai reportage di Franco Pinna sulle pratiche contemporanee in atto nelle zone rurali della Lucania, ma anche in alcune zone della Sardegna e della Romania. Sembra che anche in de Martino ci sia quest'idea: solo l'immagine può testimoniare in concreto i processi sociali che rimandano al tramandarsi dei gesti e delle tecniche del corpo.

Ci sono pareri discordanti riguardo alla possibilità di un'influenza di *Mnemosyne* sull'*Atlante* di de Martino: se Clara Gallini (1999), si mostra scettica in questo senso, Massenzio (2021) e Faeta (2025) sono del parere opposto. Didi-Huberman (2019) sostiene che la connessione tra i due atlanti dovrebbe essere attribuita all'orientamento storico-antropologico che caratterizza le opere: comune a Warburg e de Martino sarebbe, cioè, l'intenzione di selezionare tematiche di interesse culturale e tentare di tracciarne una genealogia, che non risponda necessariamente a un processo cronologico e lineare.

È altrettanto evidente che vi siano differenze sostanziali nell'approccio dei due autori: Warburg assegna all'immagine una centralità del tutto specifica, mentre de Martino intrattiene con essa un rapporto più problematico. Come ricorda Faeta (2025) nel suo recente articolo «Ernesto De Martino and the Culture of the Image», pur essendo stato tra i primi a conferire un ruolo centrale alla fotografia e alla ripresa audiovisiva nell'indagine etnografica, de Martino tende a concepire l'immagine in termini strumentali senza riconoscerne peraltro appieno la potenzialità comunicativa. Ne deriva una netta disparità tra l'uso della fotografia in contesto di ricerca e il suo impiego nella restituzione dei risultati⁶¹: una distanza che si spiega con l'adesione al primato della scrittura nella speculazione e con il mancato riconoscimento di uno statuto autonomo di significazione all'immagine. Forse anche per questo, come nota Massenzio (2021), *l'Atlante figurato del pianto* è stato a lungo considerato niente più che una mera appendice al testo: lo stesso collocamento delle immagini in un capitolo separato, alla fine dell'opera, sembra infatti rivelare una reticenza di de Martino a integrare pienamente l'apparato visivo nel corpo del discorso.

Ciò nonostante, è doveroso notare che l'impianto dell'opera risulterebbe privo di qualsiasi struttura, se de Martino non avesse lavorato *con* le immagini allo sviluppo di

⁶¹ Per un approfondimento del rapporto tra de Martino e le immagini si vedano, tra gli altri: Gallini e Faeta (1999); Faeta (2003); Agosti e Sciuto (1990); Faeta e Ricci (1997); Gallini (1981); Sciannameo (2006). Merita inoltre di essere segnalato nella sua interezza il recente numero monografico di *CoSMo* dedicato a Ernesto de Martino e le arti (Dainotto, Lesce e Sampugnaro 2025), di cui fa parte anche l'articolo di Faeta sopra menzionato.

quella teoria sulla sopravvivenza dell'antico⁶² nei gesti delle lamentatrici lucane, teoria che dipende in larga parte dal complesso di testimonianze che vanno dall'epica omerica alle raffigurazioni delle lamentatrici egizie fino alle pitture quattrocentesche della Vergine in lutto. Come osserva lo stesso Faeta (2025), vi è in questo contesto un'eccezionalità: pur con qualche remora, de Martino riconosce all'immagine una centralità inedita, segnando un momento di svolta nel suo atteggiamento nei confronti del visivo. Sembra, in effetti, che *l'Atlante figurato del pianto* molto più che un'appendice illustrativa sia vicina a uno dei pannelli *Mnemosyne*: non tanto per impostazione teorica o formale, quanto per quell'idea warburghiana dell'esposizione del lavoro di ricerca che rende il progetto dell'Atlas laboratorio ed esperimento al tempo stesso. È infatti attraverso le immagini che de Martino può osservare la storia del pianto rituale, nelle sue battute d'arresto e nelle sue variazioni; è così che può mostrare i momenti di più alta espressione del pianto antico e le sue fasi di declino.

L'*Atlante figurato del pianto* contiene 67 immagini che costituiscono un repertorio di gesti e tecniche del corpo funzionali all'espressione stilizzata del pathos. I materiali, eterogenei per origine iconografica, sono resi omogenei dalla riproduzione fotografica e si articolano in tre nuclei principali: 1) materiale folklorico, costituito da fotografie e fotogrammi di riprese di Franco Pinna e Arturo Zavattini a carattere etnografico in contesto di lamentazione funebre nei territori di Sud Italia, Sardegna e Romania; 2) materiale iconografico antico, costituito da raffigurazioni di carattere funebre provenienti da Egitto, Grecia e Fenicia; 3) materiale iconografico cristiano, composto da bassorilievi, altorilievi e raffigurazioni pittoriche rinascimentali. Non si tratta di una semplice rassegna, ma di un inventario dinamico che ha lo scopo di suscitare nuova ricerca e che rimanda a diverse tematiche tra cui: a) la continuità tra mondo antico e tradizioni popolari; b) la trasmigrazione delle forme, connessa al fenomeno delle migrazioni culturali; c) il processo di formazione di forme radicali di sincretismo culturale.

Sfogliando le pagine dell'*Atlante* si coglie quanto i gesti del lamento abbiano attraversato in profondità l'area euromediterranea, con connessioni e forme di infiltrazione sorprendenti. Un esempio di migrazione spaziotemporale inattesa è il gesto che abbiamo già menzionato a proposito della lamentatrice di Pisticci, Carmina Di Giulio:

⁶² Ci riferiamo a quella *controstoria* visuale che, anziché configurarsi come un'opposizione frontale, si innesta *nella* narrazione demartiniana del declino del pianto antico, complicandone le linee interpretative.

parte della più complessa *tecnica del piangere*, esso è testimoniato nel contesto delle raffigurazioni egizie, tanto quanto greche, consentendo di leggere nel pianto lucano una persistenza del costume antico. Riportiamo qui di seguito solo alcune delle immagini contenute nell'*Atlante*, inserendo in chiusura alcune riproduzioni conservate presso la Collezione Fotografica del Warburg Institute di Londra, tra cui un'interessante miniatura proveniente dal Museo archeologico di Teheran.



Fig. 6 Maestro del Dipylon, *Lamentazione durante la prothesis*, particolare da anfora attica di stile geometrico, ceramica, VIII sec. a.C., Museo Archeologico Nazionale, Atene. Riproduzione in de Martino 1958, 382.

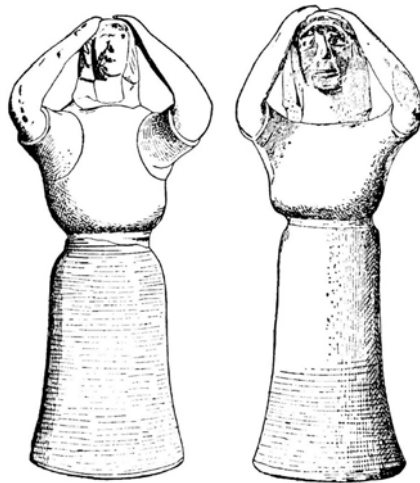


Fig. 7 Statuetta di lamentatrice proveniente da Tanagra, Museo Archeologico Nazionale, Atene. Riproduzione in de Martino 1958, 381.



Fig. 8a Lamentatrici di Userhat, Tebe, tomba TT51, XVIII dinastia, ca. 1427–1400 a.C. Illustrazione da W. Werbrouck, *Les pleureuses dans l'Égypte ancienne*, Bruxelles, Édition de la Fondation égyptologique Reine Elisabeth, 1938. Riproduzione in de Martino 1958, 372.

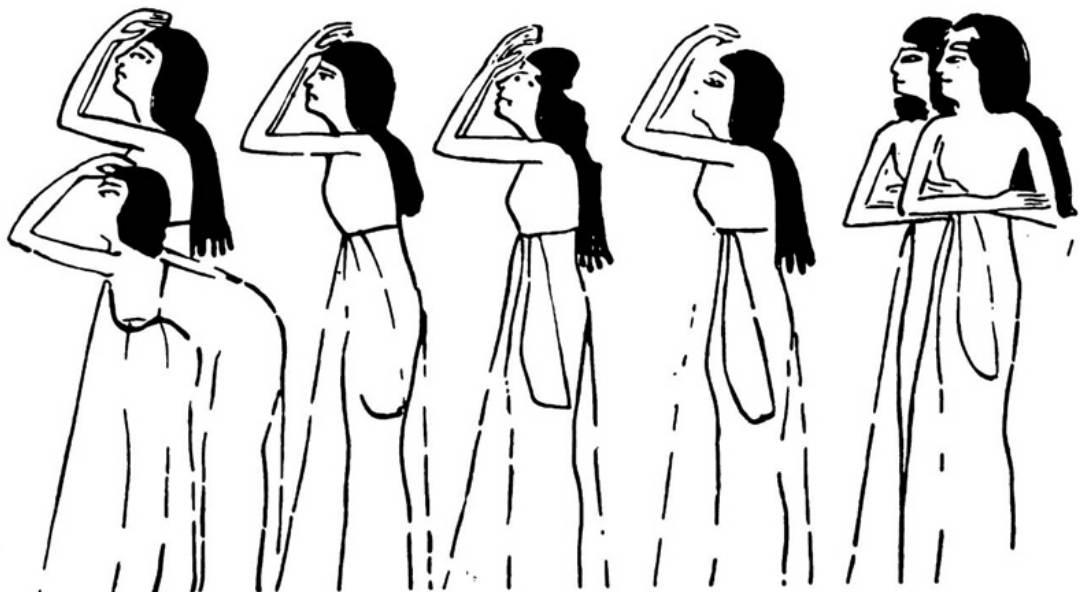


Fig. 8b Lamentatrici di Amenmose, Tebe, tomba TT19, XVIII dinastia, ca. 1479–1425 a.C. Riproduzione in de Martino 1958, 373.



Fig. 9 Anonimo, *Cortei funebri di donne*, particolari dalla tomba di Don Sancho Saiz de Carillo e di Juana, tempera su pergamena su tavola, ca. 1295, Museo Nazionale d'Arte della Catalogna, Barcellona.
Riproduzione in de Martino 1958, 387.



Fig. 10 Particolare di decorazione da *pínax* funerario, metà VI sec. a.C., Museo Archeologico Nazionale, Atene. Riproduzione dell'autrice dalla Photographic Collection, Warburg Institute, Londra.

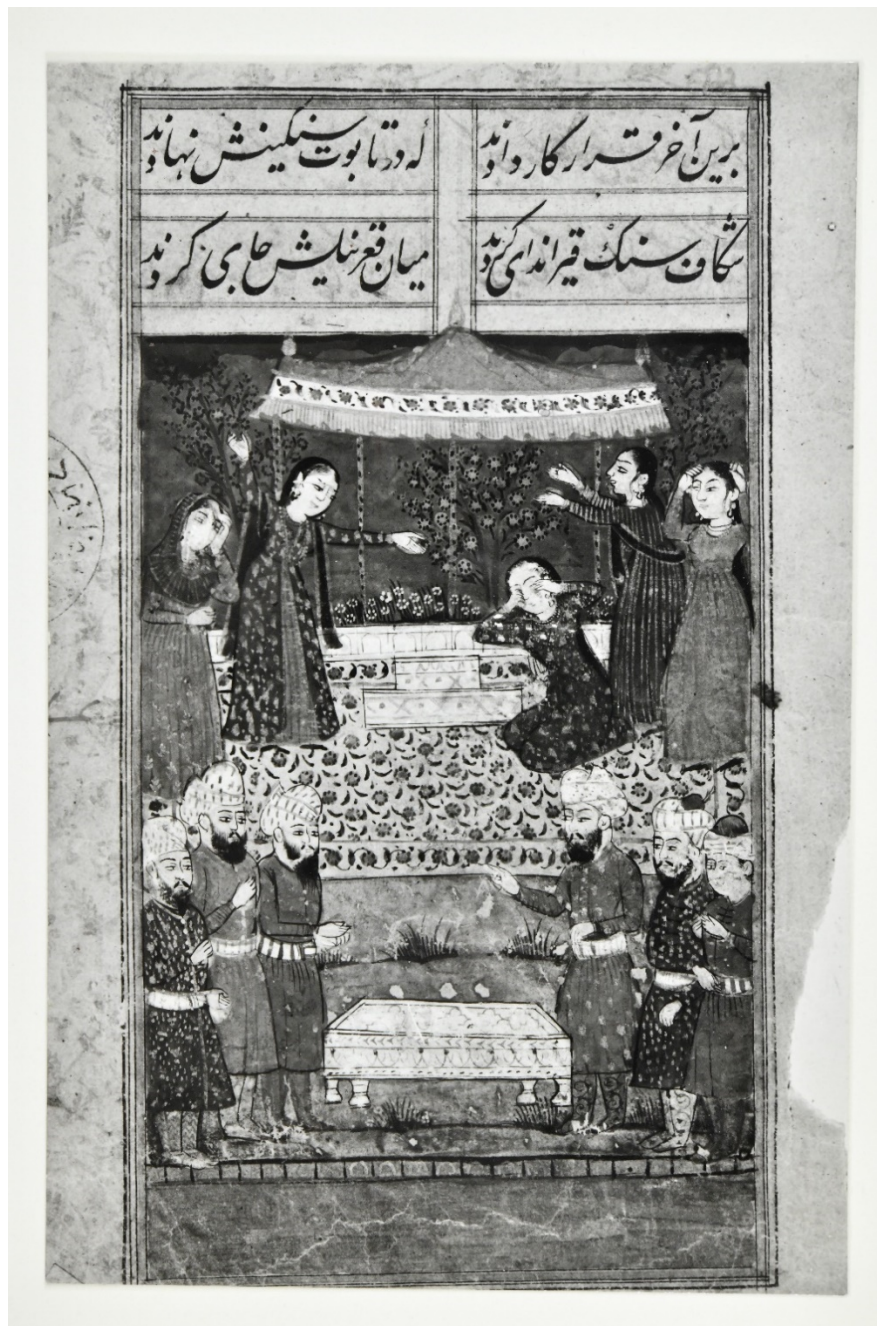


Fig. 11 Miniatura persiana raffigurante una scena di lamento funebre per la morte di Yūsuf, XVIII secolo, Museo Archeologico di Teheran. Riproduzione dell'autrice dalla Photographic Collection, Warburg Institute, Londra.

La miniatura (fig. 11) comprende un testo in calligrafia *nasta'liq*, fra i più importanti stili calligrafici utilizzati nei manoscritti persiani. La traduzione approssimativa recita: «In questa volta celeste (mondo), ogni carovana scompare, /né la povertà rimane, né la regalità. /Tra miseria e ricchezza, tutti sono pellegrini, /né il trono del re, né l'eremita restano per sempre». Si tratta di una tipica iscrizione che allude alla caducità della vita e alla morte come grande livellatrice sociale, configurandosi come *memento mori*.

La scena di lamento è ambientata in un interno, probabilmente un giardino o un palazzo. Nella parte inferiore gli uomini, notabili saggi o cortigiani, con turbanti e vesti lunghe, sono raffigurati in un atteggiamento contenuto, quasi di discussione. Nella parte superiore una figura centrale è distesa sotto un baldacchino fiorato, circondata da donne che indossano abiti sontuosi, che piangono e si disperano: le due donne a destra portano le mani agli occhi e alla testa, riproducendo i gesti tipici del cordoglio⁶³.

La sopravvivenza dei gesti del lamento esibita dall'*Atlante* fa emergere un altro elemento significativo: la rimediazione degli stilemi espressivi di carattere pagano operata in contesto iconografico rinascimentale: una rimediazione che, come vedremo, permette a schemi di *esibizione* del pianto di sopravvivere accanto a modalità più contenute di esprimere il dolore, tipiche del più introspettivo costume cristiano. Celebre esempio è in questo senso, come vedremo, la *Deposizione* di Giotto.

Anche Warburg mostra grande interesse per la tematica del lamento funebre. Già negli appunti raccolti tra il 1905 e il 1911 intitolati *Schemata Pathosformeln* accanto a *Lauf* («corsa»), *Tanz* («danza»), *Bewegung* («movimento»), *Raub* («rapina/rapimento»), *Kampf* («lotta»), *Sieg* («vittoria»), compaiono anche *Tod* («morte») e *Klage* («lamento»). Il lamento viene, dunque, individuato da Warburg all'interno di quello che può essere considerato il nucleo delle «espressioni fondamentali» o dei «principali temi espressivi». Esso appartiene, nel lessico warburgiano, a quella costellazione di *formule* in cui l'immagine si fa traccia energetica di una memoria collettiva, incorporata in gesti, posture, e tensioni corporee. La *Klage* non è quindi solo rappresentazione statica del dolore, ma archivio di energia patetica: gesto rituale e al tempo stesso dispositivo mnemonico, attraverso cui la cultura conserva e trasmette un sapere emotivo profondo.

⁶³ L'inserimento di quest'immagine nel percorso visivo demartiniano risulta legittimo non solo per l'evidente ricorrenza della gestualità funebre, ma anche perché l'orizzonte geografico indagato da de Martino comprende anche l'area vicino-orientale.

Nel lamento funebre si cristallizza in maniera emblematica una tensione tipica della *Pathosformel*: da un lato l'esplosione del pathos, dall'altro la sua formalizzazione simbolica. È proprio in questa tensione che si gioca la forza storica delle immagini: esse sopravvivono non perché semplicemente si ripetono, ma perché trattengono un nucleo affettivo in grado di attivarsi in nuovi contesti, da un codice rituale a una pratica estetica.

Nell'idea di *Schemata Pathosformeln* non possiamo ignorare la centralità della nozione – ben più antica – di «schema», un termine di origine greca dalla valenza ampia e stratificata. Secondo la ricostruzione di Catoni (2008) nell'antica Grecia, infatti, gli *schemata* interessano i processi di categorizzazione in ambiti anche molto diversi tra di loro: dalla geometria alla scienza naturale, dalla comunicazione visuale alla sfera politica. La forza di questo antico concetto si fonda allora su questa capacità di attraversare settori del sapere apparentemente distanti, risiede cioè nella sua natura «transmediale».

Inteso come unità di base della comunicazione, lo *schema* si manifesta in molteplici forme: accomuna le arti visive, la pubblicità, la comunicazione politica, così come i riti, la danza e le pratiche culturali nel loro insieme. È proprio questa natura *ricorrente* a rendere possibile una riflessione articolata su tali formule espressive, in grado di superare i confini storici e culturali, e di attraversare persino contesti tecnologici tra loro lontanissimi. Lo *schema*, in quanto dispositivo di connessione tra linguaggi, epoche e media, diventa così uno strumento privilegiato per l'analisi di fenomeni culturali complessi e stratificati. È in quanto schema che il lamento diventa per Warburg un dispositivo transmediale, capace di ricorrere attraverso forme visive e medialità differenti.

Presente dunque fin dalle prime teorizzazioni della nozione di *Pathosformel*, la tematica del lamento evolve successivamente nel pannello 42 dell'Atlas, il quale si presenta come lo sviluppo (verticale) di una tematica presente anche in altre tavole, tra cui la tavola n. 5: lutto e dolore, considerati in un'oscillazione tra i poli della rabbia/disperazione e della impotenza/distruzione, tema che d'altra parte attraversa tutto l'Atlante.

Molto compatta, rispetto ad altre, dal punto di vista sia cronologico che tematico (Seminario Mnemosyne 2000), la tavola 42 tiene insieme, dunque, il tema della sopravvivenza e quello del lamento. I rilievi di lamento sulle cappelle funerarie della borghesia fiorentina (famiglie Tornabuoni e Sassetti) *rimediano* motivi presenti sui sarcofagi antichi. L'inserimento di riferimenti al mondo classico inserisce nel contesto

cristiano stilemi di pathos di carattere pagano (Mazzucco 2023). Se il pannello è incentrato, dunque, sulla rappresentazione occidentale del dolore, il montaggio della tavola tematizza il «ritorno dell'antico» (*Nachleben der Antike*) nella pittura rinascimentale.

Si tratta di una tavola che in realtà assume una certa centralità, nel progetto di Warburg, dal momento che istituisce ed esibisce una delle leggi fondamentali dell'espressione: è questo, infatti, il pannello dell'«inversione energetica», una legge che Warburg di fatto apprende dalla lettura del testo su *Le espressioni* di Darwin⁶⁴. Si tratta dell'idea che due poli emotivi opposti si possano paradossalmente incontrare nell'unità dell'espressione. Questo fondo energetico comune che precede la polarizzazione, a cui Pinotti (2001) dedica il suo *Memorie del neutro*, coinvolge in maniera diretta il lamento: i gesti del dolore, infatti, dall'espressione del pianto sul letto di morte o sotto la croce, sembrano congiungersi all'energia primitiva dei furori della danza orgiastica.

⁶⁴ Abbiamo già ricordato, con Ginzburg (2015), che la derivazione darwiniana della teoria dell'espressione di Warburg sia questione più complessa.



Fig. 12a Fotografia della Tavola 42, *Mnemosyne Atlas*, Aby Warburg, 1929, in *Mnemosyne Atlas* online, La Rivista di Engramma, 2024. © The Warburg Institute Archive.



Fig. 12b Riproduzione numerata in bianco e nero della tavola 42, *Mnemosyne Atlas*, in *Mnemosyne Atlas* online, La Rivista di Engramma, 2024. Le opere numerate si riferiscono a:

1. Donatello, *Sant'Antonio guarisce un giovane iracondo*, bassorilievo in bronzo, 1446-1448, Padova, Basilica di Sant' Antonio, altare maggiore.
2. Girolamo Pennacchi (Girolamo da Treviso il Giovane), *Sant'Antonio guarisce un giovane iracondo*, grisaille, 1525, Bologna, Chiesa di S. Petronio, Cappella di Sant'Antonio.

3. Donatello, *La sepoltura di Cristo*, bassorilievo in pietra calcarea, 1447-1450, Padova, Basilica di Sant'Antonio.
4. Andrea del Verrocchio, *Scena di compianto per la morte di Francesca Tornabuoni*, bassorilievo in marmo, 1477 ca., Firenze, Museo Nazionale del Bargello.
5. Cosmè Tura, *Pietà*, lunetta del Polittico Roverella in San Giorgio a Ferrara, 1474, Parigi, Museo del Louvre.
6. Andrea del Verrocchio, *Scena di compianto per la morte di Francesca Tornabuoni*, bassorilievo in marmo, 1477 ca., Firenze, Museo Nazionale del Bargello.
7. Luca Signorelli, *Compianto sul Cristo morto*, affresco in grisaille sullo sfondo di una *Pietà*, 1500-1502, Duomo di Orvieto, Cappella di S. Brizio.
8. Bertoldo di Giovanni, *Compianto sul Cristo morto*, bassorilievo in bronzo, 1460-1465, Firenze, Museo Nazionale del Bargello.
9. Bertoldo di Giovanni, *Crocifissione*, bassorilievo in bronzo, 1485-1490, Firenze, Museo Nazionale del Bargello.
10. Andrea Mantegna, *Deposizione di Cristo*, acquaforte su rame, inizi del 1470, Vienna, Albertina.
11. *Putti che si azzuffano*, bassorilievo in bronzo, sec. XV, Firenze, Museo Nazionale del Bargello.
12. Giuliano da Sangallo (attribuzione), *Morte di Meleagro*, particolare del bassorilievo sulla tomba di Francesco Sassetti, ultimo terzo del sec. XV, Firenze, Chiesa di Santa Trinita, Cappella Sassetti.
13. Raffaello, *Deposizione di Cristo*, disegno a penna per il dipinto della Galleria Borghese (Roma), 1507 ca., Londra, The British Museum, Dipartimento di Stampe e disegni.
14. Giovanni Bandini da Donatello (Roma, San Pietro), *Compianto sul Cristo morto*, disegno a penna, metà del XVI sec., Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe.
15. Donatello, *Deposizione dalla croce*, bassorilievo in bronzo, 1460 ca., Firenze, Chiesa di San Lorenzo, primo pulpito.
16. Donatello, *Seppellimento del corpo di Cristo*, bassorilievo in bronzo, 1460 ca., Firenze, Chiesa di San Lorenzo, primo pulpito.
17. Andrea Riccio, *La malattia del medico Girolamo della Torre con Apollo e le tre Grazie*, rilievo in bronzo del monumento tombale Della Torre, 1516-21, Parigi, Museo del Louvre.
18. Vittore Carpaccio, *Compianto su Cristo morto*, dipinto, 1505 ca., Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.

Il lamento, nel suo rimandare polarmente all'orgiastico, viene dunque nuovamente riconosciuto come una forma espressiva fondamentale, un gesto codificato e ripetuto nel tempo che conserva un'intensità affettiva e culturale capace di sopravvivere attraverso i secoli. La sua insistenza nel repertorio delle immagini dell'Occidente testimonia una sopravvivenza non pacificata, in cui ogni ripetizione è anche una variazione e ogni riemergere porta con sé il residuo di un istinto originario.

Secondo la lettura proposta da Engramma (Seminario Mnemosyne 2000, 33–37) la Tavola 42 dell'*Atlante Mnemosyne* sviluppa verticalmente il tema del lutto e del dolore, ponendo al centro della composizione simbolica e visiva le due figure archetipiche del dolore: il Cristo morto, emblema della morte e della fissità, e la Madre, figura del dolore e della reazione vitale. La costruzione della tavola sarebbe basata sull'opposizione strutturale tra stasi e movimento: da un lato la morte irrigidisce, ferma il corpo, ne grava il peso; dall'altro il dolore esplode, si agita, si contorce nei gesti del lamento. Questa tensione si articolerebbe attraverso la composizione visiva di *Pathosformeln* che incarnano la lotta tra vita e morte. Le figure femminili, come quelle che troviamo nel *Compianto sul Cristo morto* di Bertoldo di Giovanni (fig. 13), tracciano una variazione di espressioni di dolore, dalla disperazione furiosa, con braccia tese e vesti scarmigliate, alla crisi fisica, fino alla compostezza tragica e infine al ritiro silenzioso e velato, rappresentata nel *Compianto* di Vittore Carpaccio (fig. 14) che chiude la tavola. La direzione opposta (da destra a sinistra) descriverebbe l'andamento implosivo del dolore, dall'angoscia trattenuta all'isteria più acuta, un moto circolare che racconta la psiche attraverso il corpo.

Su questa coreografia si innesta una seconda opposizione fondamentale: quella tra femminile e maschile. Le donne mettono in scena la vita che reagisce alla morte: sono corpo e gesto, emozione esibita e *pathos* in atto, spesso eredi dirette della gestualità dionisiaca di Menadi e Ninfe. Gli uomini, invece, restano fermi, statici, spesso marginali, testimoni silenziosi e distaccati. Il loro ruolo è quasi sempre quello del «portatore» del corpo morto o dell'osservatore muto, con l'eccezione del «laureato» in un paio di esempi, tra cui il Giovanni ritratto nel già menzionato dipinto di Carpaccio, che assume una posizione intermedia: il suo dolore è interiorizzato, ritirato. L'intera tavola è così costruita in base a una dialettica in cui si alternano stasi e moto, contemplazione e gestualità, maschile e femminile, vita e morte. Il culmine di questo percorso è il Cristo: figura ormai

isolata, inerte, circondata dal vuoto, priva persino del compianto. La sua *orizzontalità* immobile contrasta con la *verticalità* dinamica delle figure delle dolenti. In questa scena finale il pathos sembra ritirarsi, lasciando emergere la forma nuda della morte. Proprio questo silenzio accentua, per contrasto, l'espressività dei gesti del lutto: il dolore resta visibile nei corpi che lo circondano, in particolare nella figura archetipica della Madre piangente.



Fig. 13 Bertoldo di Giovanni, *Compianto sul Cristo morto*, bassorilievo in bronzo, 1460–1465, Museo Nazionale del Bargello, Firenze, fotografia dell'autrice.



Fig.14. Vittore Carpaccio, *Compianto su Cristo morto*, dipinto a tempera su tela, 1520, Gemäldegalerie, Staatliche Museen, Berlino.

2.4.1 Tra esibizione e contenimento: la Menade sotto la Croce

Se le immagini raccolte nell'*Atlante figurato del pianto* documentano i gesti espressivi propri della *lamentatio* nelle aree in cui questa pratica ha avuto la maggiore diffusione, la figura della Vergine Maria rappresenta un caso emblematico di come una forma specifica – tramandata attraverso l'iconografia o la prassi rituale – possa diventare un paradigma espressivo. Il «pianto di Maria», che de Martino contrappone al «pianto antico» nel sottotitolo della sua opera, assume in questa prospettiva il valore di uno schema risolutivo del pianto: una configurazione storica e simbolica che segna un passaggio decisivo. Come abbiamo già visto, secondo la ricostruzione storico-religiosa dell'autore, con il cristianesimo si afferma un nuovo modello del dolore, fondato su una concezione escatologica dell'esistenza, secondo cui la morte non rappresenta la fine, ma il passaggio alla vita eterna in Dio. In questo quadro, i «modi spettacolari» del pianto (de Martino 1958, 71) non sono più ammessi: il pianto viene progressivamente regolato, sublimato, o silenziato. La figura di Maria, pur dolente, incarna così un'espressione contenuta e idealizzata del lutto, in netta discontinuità rispetto alle manifestazioni più estreme del pianto antico. In questo passaggio si fa spazio un'idea fondamentale che avvicina de Martino a Warburg: la realtà storica si realizza attraverso una continua mescolanza sincretica di elementi culturali che trovano modo di coesistere tra loro. È questo sincretismo che dà vita alla molteplicità di rappresentazioni della Vergine in lamento, la cui complessità viene mostrata nelle rappresentazioni contenute nell'*Atlante figurato del pianto*. Maria è rappresentata variamente nelle diverse scene di Compianto: accanto a momenti più contenuti del dolore, de Martino inserisce raffigurazioni del lamento in cui la Vergine Maria appare ben lontana dall'ideale di uno «stare». La varietà di sfumature del pianto trova significativa rappresentazione ne *Il Compianto sul Cristo morto* di Giotto, opera in cui i poli estremi dell'atteggiamento cristiano di fronte alla morte trovano espressione. Come commenta il curatore dell'ultima edizione:

Nella Deposizione affrescata da Giotto nella Cappella degli Scrovegni sono presenti due forme del compianto: nella prima il modello cristiano e quello pagano tendono a compenetrarsi; nella seconda i moduli espressivi del *planctus* pagano dominano incontrastati. La scena è divisa orizzontalmente in due sezioni giustapposte: nella fascia inferiore l'espressione del *pathos* a volte è contenuta e priva di eccessi parossistici [...]. La fascia superiore è popolata da una schiera di angeli che danno sfogo allo strazio adottando l'intera gamma dei gesti rituali di stampo antico (Massenzio 2021, LXXXII).



Fig. 15a Giotto, *Compianto sul Cristo morto*, affresco, ca. 1304, navata, parete sinistra, registro inferiore, III riquadro da sinistra, Cappella degli Scrovegni, Padova.



Fig. 15b Giotto, *Compianto sul Cristo morto*, affresco, ca. 1304, particolare. Riproduzione in de Martino 1958, 390.

Questa varietà espressiva rimanda a quel sincretismo tra cristianesimo e paganesimo che rappresenta uno dei principali fili conduttori dell'opera di de Martino, soprattutto se osservata retrospettivamente a partire dalla sua conclusione, ossia dall'*Atlante*. Questo tema riporta in primo piano la questione del ritorno dell'antico. Sebbene de Martino non elabori una teoria esplicita paragonabile al *Nachleben der Antike*, egli teorizza di fatto la sopravvivenza di elementi arcaici all'interno della cultura cristiana. La sua nota cautela interpretativa – quella «reticenza» di cui si è già detto – lo porta, d'altra parte, a limitare il numero di esempi di «eccesso espressivo», che rischierebbero di mettere seriamente in discussione la tesi del «declino del pianto antico» nel contesto cristiano (cfr. Massenzio, 2021).

Restando a Giotto, un esempio eloquente di sopravvivenza del paganesimo – non contemplato nell'*Atlante* – è offerto dalla scena del lamento affrescata nella Basilica inferiore di San Francesco ad Assisi. Nella *Morte del ragazzo a Sessa* le donne in lutto adottano una gestualità di matrice antica: dallo strapparsi i capelli al graffiarsi le guance.



Fig. 16 Giotto, *Morte del ragazzo a Sessa*, affresco, ca. 1310, transetto nord della Basilica inferiore di San Francesco, Assisi. Riproduzione dell'autrice dalla Photographic Collection, Warburg Institute, Londra.

La sopravvivenza del paganesimo nella rappresentazione del lamento cristiano costituisce una tematica assai cara a Warburg. Alla figura warburghiana della «baccante piangente» è dedicato un importante contributo di Edgar Wind e Frederick Antal pubblicato nel 1937 all'interno del primo volume del *Journal of the Warburg Institute*, a quattro anni dal trasferimento dell'istituto a Londra. In «La Menade sotto la Croce» Wind riprende la Maria Maddalena di Bertoldo di Giovanni, figura che, come abbiamo visto, è centrale nella tavola 42 di *Mnemosyne*. L'analisi in realtà si apre con una citazione dai *Discorsi sull'arte* di Joshua Reynolds, che commentava appunto un disegno di Baccio Bandinelli di sua proprietà. Riportando le parole dell'autore, scrivono Wind e Antal:

C'è una figura di Baccante, con il corpo curvato all'indietro e con la testa gettata anch'essa tutta indietro, che sembra essere un'invenzione figurativa prediletta, dal momento che è ripetuta così di frequente in bassorilievi, cammei e intagli; essa intende esprimere un tipo di gioia frenetica ed entusiastica. Baccio Bandinelli, in un disegno di questo Maestro della Deposizione dalla Croce in mio possesso, ha adottato questa figura (ed egli sapeva molto bene cosa valesse la pena di prendere in prestito) per una delle Marie, per esprimere la frenetica angoscia del dolore. È curioso osservare, ed è certamente vero, che gli estremi di passioni contrarie sono espressi con poca variazione dalla medesima azione (Wind e Antal 1937, 25).

Commentando questo passo Wind aggiunge:

Già anni fa il compianto Aby Warburg, senza conoscere questo passaggio dei *Discorsi* di Reynolds, o il disegno del suo taccuino, aveva raccolto materiali che miravano a dimostrare che gesti simili possono assumere significati opposti.

Wind si riferisce chiaramente alla polarità delle *Pathosformeln* e, dunque, al concetto di «inversione energetica», centro focale dell'intera tavola 42, in cui come abbiamo visto la lamentazione funebre emerge in varianti gestuali che vanno dall'invasamento orgiastico all'abbandono del corpo esanime. In realtà, come ricostruito da Ginzburg in *Paura, reverenza, terrore* Wind sbagliava a ritenere che Warburg non conoscesse il passo di Reynolds. «Un fatto stranamente taciuto dagli studiosi di Warburg», dice Ginzburg (2015, 15), è il fatto che Darwin, nel suo volume sulle emozioni – in particolare nel capitolo dedicato alla contiguità tra stati emotivi estremi come riso e pianto – abbia citato in nota il passo di Reynolds in questione, facendo proprio riferimento alla figura di Maria Maddalena. Seppure, come osserva Ginzburg, sia eccessivo sostenere che Warburg abbia derivato integralmente la legge dell'inversione energetica da Darwin, è invece certo che conoscesse il passo di Reynolds e che questo abbia contribuito a fissare la centralità della

figura della menade sotto la croce, emblema del ritorno dell'antico nella rappresentazione rinascimentale e del sincretismo tra stilemi pagani e costume cristiano.

È Maria stessa, insieme alla Maddalena e le altre donne, a vestire gli abiti pagani del pianto nella celebre rappresentazione rinascimentale del *Compianto sul Cristo Morto* di Niccolò dell'Arca in Santa Maria della Vita, inserita, invece, nell'*Atlante* di de Martino, nonché citata dallo stesso Antal nell'articolo già menzionato. Come osserva Antal la ripresa dell'antico viene in quest'opera piegata a favore di un realismo fortemente accentuato. Commentando la scena della *lamentatio* di dell'Arca José Saramago scrive:

[...] nella Chiesa di Santa Maria della Vita, c'è uno dei più drammatici gruppi scultorei di terracotta che abbia mai visto. È la Lamentazione sul Cristo morto di Niccolò dell'Arca, modellato dopo il 1485. Queste donne che si prodigano sul corpo disteso, urlano il loro dolore tutto umano sopra un cadavere che non è Dio: lì nessuno si aspetta che la carne resusciti (Saramago 1998, 139).

Ancora una volta, la figura della menade sotto la croce viene reinterpretata come concessione alla «terrestrità del dolore», restituendo spazio a un'espressività antica ma mai del tutto scomparsa. In *L'Arca di Niccolò* (2020), Ciammitti si sofferma su un dettaglio significativo per il nostro discorso: il gesto di Maria di Salome (fig. 17), che porta le mani sulle cosce in un movimento che restituisce un dolore tanto trattenuto quanto fisico. Pur rintracciando un possibile antecedente⁶⁵, l'autrice sottolinea che l'artista non si limita a riprenderlo: lo isola, lo rielabora, trasformando l'originaria espressione di stupore e attesa in un gesto di dolore, amplificato dalla bocca spalancata in un grido che sembra irrompere dalla tela. Si tratta, nota l'autrice, di un gesto inconsueto «una scelta in cui confluirono, forse, anche immagini ed espressioni che gli erano familiari attraverso il pianto rituale delle lamentatrici della sua terra d'origine» (Ciammitti 2020, 75). In nota, viene esplicitamente citata l'opera del '58 di de Martino, a conferma del legame ipotizzato tra la rappresentazione pittorica e il patrimonio espressivo della cultura popolare meridionale.

Nell'ipotesi di Ciammitti si genera così un cortocircuito temporale di grande rilievo: la figura di Maria non è solo erede della menade antica, ma viene addirittura riscritta retrospettivamente attraverso una sua «discendenza». Lo stilema pagano, già sopravvissuto nella cultura cristiana, subisce qui una nuova mutazione: è il pianto rituale

⁶⁵ Si tratterebbe in particolare di una figura femminile del disegno preparatorio di Mantegna per l'affresco perduto della Cappella Ovetari *Il miracolo di San Giovanni sulla via del martirio*.

delle lamentatrici del Sud, documentato da de Martino, a offrire la chiave per leggere un gesto che, nella sua potenza espressiva, sembra proiettare il passato nel futuro e viceversa.

In questa circolarità inquieta, dove l'antico sopravvive nel cristiano, il cristiano si declina nel popolare, e il popolare rilegge l'antico, la lamentatrice cristiana diventa emblema di una temporalità non lineare, in cui l'immagine si carica di memoria stratificata e mobile. La *menade sotto la croce* non è più solo il ritorno dell'antico nel moderno, ma la dimostrazione vivente che l'antico può essere riattivato da ciò che gli succede, riscritto da un suo effetto *postumo*.



Fig. 17 Niccolò dell'Arca, *Compianto sul Cristo morto*, particolare con Maria di Salome, terracotta policroma, ca. 1463–1490, Chiesa di Santa Maria della Vita, Bologna.

2.4.2 Immagine e rito: tra tecniche orientative e documenti viventi

Immagine di pathos o gesto espressivo, atto creativo o performance rituale, al cuore del lavoro di Warburg e de Martino sta indubbiamente il problema dell'orientamento e dell'espressione quali meccanismi di distanziamento dal caos e dalla follia distruttiva. In entrambi i casi, la questione non è solo quella di rappresentare il pathos, ma di dargli forma, cioè di trattarlo attraverso dispositivi simbolici e culturali che permettano di contenerlo, riconoscerlo e, in qualche misura, elaborarlo. Attraverso l'adozione di tecniche formali, iconografiche o rituali, è possibile per de Martino risolvere la crisi in una tecnica, per Warburg orientare i *monstra* pulsionali tramite gli *astra* del pensiero (Didi-Huberman 2019, 202). Questo elemento permette di porre l'accento su un aspetto fondamentale che sembra caratterizzare la riflessione di Warburg e de Martino: l'immagine e il rito sono delle tecniche orientative che veicolando l'espressione determinano anche le forme dell'esperienza.

Abbiamo già parlato dell'ambiguo rapporto che de Martino intrattiene con le immagini. Da questa ambiguità deriva una certa sottovalutazione del ruolo che egli riserva a quelle che definisce, appunto, «illustrazioni». D'altra parte, una considerazione più puntuale non lascia dubbi all'interpretazione: nell'*Atlante figurato del pianto* l'immagine non svolge una funzione meramente illustrativa, ma assume un ruolo strutturale nella costruzione dell'oggetto di studio. La giustapposizione di fotografie, reperti iconografici e raffigurazioni religiose non mira a una sintesi filologica, ma all'individuazione di una costellazione gestuale che attraversa epoche e contesti diversi. È in questo quadro che si può parlare dell'indagine demartiniana come una ricerca sulla trasmigrazione dei gesti attraverso le immagini che entra fortemente in risonanza con l'operazione di Warburg.

In tale prospettiva, il gesto rituale non è soltanto oggetto dell'immagine, ma può anche costituirne il principio generativo. Il rito, inteso come dispositivo performativo composto di suoni, gesti e movimenti, diviene infatti un mezzo di *rianimazione* dell'immagine. È quanto emerge, in particolare, dalle scene ricostruite nel corso delle ricerche sul pianto rituale (ma anche sul tarantismo) condotte negli anni '50 dal gruppo di studiosi di de Martino, in cui alcune sessioni rituali vennero riproposte intenzionalmente in ambienti controllati e fotografate da Franco Pinna. Tali esperimenti, come osserva Pisapia (2013) nel suo *Archives of Pathos. Image and Survival in Ernesto De Martino's interdisciplinary ethnography* vanno intesi non come rappresentazioni artificiali, ma come forme di

osservazione intensiva, capaci di rendere visibili le logiche interne che strutturano il rituale (Pisapia 2013, 9).

Il rapporto tra immagine e rito si configura così in termini di reciprocità: da un lato, l'immagine conserva e trasmette il gesto; dall'altro, il rito rianima l'immagine, restituendole una funzione attiva nel presente. L'atto rituale, attraverso la sua ripetizione codificata, mette in circolo forme espressive che l'immagine fissa ma non cristallizza, rendendole nuovamente operative. In questo senso, sia l'immagine che il rito non si limitano a «ereditare», ma rinforzano e trasmettono forme culturali. Se Warburg individua nella *Pathosformel* la sopravvivenza di un'intensità affettiva veicolata da una forma iconica, de Martino riconosce nei gesti del lutto una carica simbolica che si tramanda nel corpo e si rende leggibile anche attraverso il dispositivo fotografico.

Nel contesto della ricerca etnografica demartiniana, tale approccio implica una particolare attenzione al corpo come luogo di riemersione del significato, o, come abbiamo detto, di rievocazione dell'immagine o del gesto. Come nota Pisapia (2013) per de Martino i soggetti osservati sono come «documenti viventi»: questa espressione sottolinea la natura ambigua di una ricerca che assume come materiali empirici soggetti in crisi, in bilico tra espressione individuale e iscrizione culturale. «I corpi osservati da de Martino non sono semplicemente oggetti da archiviare, ma diventano attori di un sapere incarnato» (Pisapia 2013, 5), capaci di rendere visibile ciò che le sole fonti testuali non permetterebbero di cogliere.

Nella riflessione demartiniana, l'uso dell'immagine si configura dunque come parte integrante del dispositivo conoscitivo. Il gesto, nel suo farsi e rifarsi, si trasmette tramite le immagini e si riattiva nel rito, secondo una logica che non separa il piano documentario da quello performativo, ma li tiene insieme in un'economia comune della memoria culturale.

In questo quadro si chiarisce anche un altro aspetto, spesso implicito, ma strutturale nella costruzione degli atlanti: l'immagine, oltre a trasmettere il gesto e a renderlo leggibile, si presenta come documento del costume, nel senso più ampio del termine. Lontana dall'essere neutra o trasparente, essa conserva configurazioni corporee, usi espressivi e assetti simbolici che appartengono al quotidiano e che altrimenti sfuggirebbero all'osservazione diretta o alla verbalizzazione. Posture, abiti, disposizioni spaziali, relazioni tra soggetti: l'immagine restituisce una condensazione della vita

sociale, sedimentata nel visibile. In questo senso, la funzione documentaria dell'immagine si lega strettamente alla sua capacità di contenere una dimensione normativa del gesto, di registrare pratiche regolate ma non esplicitamente codificate, riconoscibili solo nella reiterazione corporea. Tale carattere rende possibile un confronto diretto tra materiali di diversa origine: immagini tratte dalla vita rituale contadina e immagini prodotte dalla cultura figurativa religiosa o classica si dispongono nello stesso spazio comparativo, non per effetto di una riduzione gerarchica ma per via di una comune rilevanza formale. Ne deriva una messa in discussione della distinzione netta tra arte e non arte, così come tra cultura alta e cultura bassa, a favore di una continuità nella trasmissione delle forme: questa fu, dopotutto, parte sostanziale di quella rivoluzione che Warburg determinò nella storia dell'arte⁶⁶ e che è divenuta principio metodologico della contemporanea *cultura visuale* (cfr. Pinotti e Somaini 2016).

L'atlante, in quanto dispositivo visivo, lavora esattamente su questa soglia: mette in relazione immagini prodotte in contesti estetici e immagini prodotte in contesti d'uso, riconoscendo in entrambe non un valore assoluto, ma una funzione culturale. La fotografia etnografica di una lamentatrice e il frammento ceramico che raffigura una scena funebre non vengono accostati per analogia iconografica, ma per la possibilità di cogliere, in entrambi, la permanenza di un gesto e la sua capacità di organizzare una forma di presenza. La trasmigrazione dei gesti attraverso le immagini avviene così non solo lungo l'asse temporale, ma anche attraverso il passaggio da un regime di visibilità all'altro, attraverso *media* diversi: dall'esperienza vissuta alla sua raffigurazione, dalla pratica collettiva alla sua formalizzazione simbolica. L'atlante diventa così un luogo di mediazione, in cui materiali eterogenei si confrontano senza annullare le differenze di provenienza, ma trovando nella *formula* – nella sua indefinibilità, tra sopravvivenza e variazione – un principio di continuità che attraversa le divisioni tradizionali tra mondi culturali separati.

⁶⁶ A questa rivoluzione nell'approccio alla storia dell'arte di Aby Warburg si ispireranno lavori come *La fine della storia dell'arte?* di Hans Belting (1983), pubblicato negli stessi anni in cui il termine di «cultura visuale» emerge. Come ben noto, nel testo sull'arte Belting non teorizza la morte della disciplina artistica, ma la fine di un certo modo, di un certo modello tradizionale, di storia dell'arte, non più sostenibile nel contesto dell'arte contemporanea. Lo stesso Didi-Huberman si riferisce al testo di Belting nel suo eloquente *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, riallacciandosi all'idea per cui il dibattito sulla fine della storia dell'arte è in sé una modalità impropria di porre la questione, basata su un «modelli di tempo rozzi» incapaci di cogliere il fatto che «nel bene e nel male *la storia dell'arte è di per sé una disciplina anacronistica*» (Didi-Huberman 2000, 24-27).

2.4.3 Sopravvivenza e montaggio

Warburg e de Martino hanno indagato la sopravvivenza delle formule del *pathos* a partire da tecniche di visualizzazione che hanno permesso di costruire narrazioni storiche a partire da intervalli spaziali e temporali. Gli «atlanti», diversi per struttura, ambizione, e finalità, costituiscono esercizi afferenti alla tecnica del *montaggio*, forma di conoscenza che vede nelle immagini, nella loro disposizione, spaziale o temporale, un fondamentale strumento di analisi della cultura e della storia. Le storie dell'espressione che de Martino e Warburg costituiscono sono storie che si costruiscono a partire dalla giustapposizione di più immagini.

La centralità di questa tecnica di accostamento e disposizione, esplicitamente adottata dallo storico dell'arte tedesco rimane più sottotraccia nel lavoro di de Martino. Tuttavia, come abbiamo avuto modo di vedere, l'*Atlante figurato del pianto* è uno strumento capace di conferire compiutezza all'opera tanto quanto ad aprirla a nuovi itinerari di ricerca. L'incompiutezza costitutiva dell'atlante demartiniano sembra aprirsi potenzialmente in due direzioni, che corrispondono alle due traiettorie interne alla struttura dell'*Atlante* (Massenzio 2021): da un lato, arricchire il materiale *contemporaneo* che de Martino utilizza per «ampliare, a fine comparativo, il campo delle sopravvivenze»; dall'altro assecondare quell'esigenza che porta lo storico delle religioni a operare un salto indietro e a ritrovare nel pianto antico il luogo d'insorgenza del lamento, quella che viene definita «un'Atlantide sommersa di cui non restano che relitti», secondo quell'attitudine che trova eco nell'approccio genealogico che caratterizza correnti contemporanee importanti di studi sull'immagine e sui media. L'atlante diviene dunque uno strumento di carattere storico, un dispositivo di montaggio che costruisce sopravvivenze e che apre alla continua estensione e ricombinazione.

Il montaggio è stato, d'altra parte, uno strumento analitico che, a partire dalle possibilità introdotte dal cinema e dalla riflessione sul cinema stesso, ha influenzato profondamente gli studi culturali contemporanei. Come ricostruito da Pinotti e Somaini (2016) è stato Benjamin nella sua riflessione sull'immagine dialettica a individuare in questa tecnica un dispositivo critico con la specifica funzione di scardinare la narrazione lineare del tempo, nella sua riflessione, il tempo storico borghese. L'immagine dialettica, secondo Benjamin, non è semplicemente una somma di elementi, ma un corto circuito tra tempi storici diversi, che si manifesta come uno «stato di shock» capace di risvegliare la

coscienza dello spettatore (Benjamin 1940). In questo senso, il montaggio diventa un atto politico, in grado di far emergere la verità storica *latente* nei frammenti del passato.

A partire dalla seconda metà degli anni Novanta, Georges Didi-Huberman ha svolto un ruolo decisivo nella riscoperta e nella concettualizzazione di una vera e propria *epistemologia del montaggio*, radicata nelle esperienze culturali e artistiche dell'Europa tra le due guerre. Nei suoi lavori, tra cui le monografie su Warburg, il montaggio viene tematizzato non più soltanto come strumento formale proprio del linguaggio cinematografico o fotografico, ma come autentico dispositivo conoscitivo, capace di produrre pensiero storico attraverso la collisione di immagini e tempi eterogenei. Didi-Huberman (2002; 2019) ricostruisce così una genealogia intellettuale e visiva che unisce esperienze apparentemente distanti, in cui assumono centralità l'*Atlante Mnemosyne* di Aby Warburg e *I passages di Parigi* di Walter Benjamin.

Questa forma di pensiero attraverso le immagini trova una delle sue espressioni più radicali nelle pratiche espositive dello stesso Didi-Huberman, che ha concepito mostre come *How to carry the world on one's back?* (Centro de Arte Reina Sofía 2011) e *Nouvelles histoires de fantômes* (Palais de Tokyo 2014) come atlanti visivi in cui il montaggio diventa una macchina produttiva di senso. In particolare, *Nouvelles histoires de fantômes* si presenta come un atlante cinematografico del lamento, una costellazione di estratti filmici che – da Ėjzenštejn a Pasolini, da Angelopoulos a Farocki, da Pudovkin a Godard – organizzata attorno al tema della lamentazione funebre. Il montaggio diventa così un atto di sopravvivenza e di testimonianza, un gesto rituale che elabora il trauma rendendolo visibile, riattivando la memoria degli assenti, e aprendo una soglia tra ciò che può ancora essere detto e ciò che resiste alla nominazione. In questa prospettiva, l'atlante non è soltanto uno strumento di conoscenza, ma un gesto politico ed etico, capace di trasformare lo spazio dell'esposizione in un luogo di riflessione critica sul destino delle immagini e della storia⁶⁷.

⁶⁷ In questa prospettiva, la funzione critica del montaggio trova un parallelo metodologico nella genealogia di Michel Foucault, che rifiuta la linearità della storia per concentrarsi invece sulle discontinuità, sulle condizioni di possibilità e sui rapporti di potere che danno forma alle pratiche culturali. Come la genealogia, il montaggio non si limita a ricostruire, ma smonta e ricompone, rendendo visibili ciò che è stato escluso o represso dalla narrazione dominante. In questo senso, esso si configura come un dispositivo genealogico capace di interrogare le immagini nella loro stratificazione storica e nella loro capacità di riattivare memorie latenti. La genealogia, così come l'ha definita il filosofo francese, non è una ricerca delle origini né una ricostruzione lineare della storia, ma una «storia del presente»: un'indagine critica delle condizioni di possibilità che hanno reso il presente ciò che è (Foucault 1975). Lungi dal descrivere continuità lineari, la

È interessante in questo contesto menzionare un passaggio della riflessione di Cometa sulle forme letterarie connesse agli *Studi Culturali*. Cometa si riallaccia a una nota distinzione, presente in un volume di Thomas Macho, secondo cui sarebbe possibile distinguere due grandi famiglie negli studi culturali: la famiglia dei «cacciatori» (*Jäger*) e quella dei «collezionisti» (*Sammler*). Nel primo caso abbiamo a che fare con l'ambizione al quadro d'insieme esaustivo, allo schema totalizzante, nel secondo con la passione per il dettaglio, per il frammento «destinato a una combinatoria infinita», con uno sguardo diretto più alle «relazioni possibili che a quelle reali, più al montage che al quadro d'insieme» (Cometa 2010, 148). A questa seconda scuola sembrano afferire non solo, ovviamente, l'autore dei *Passages* e Warburg, ma anche Gramsci e lo stesso de Martino.

Questa prospettiva, condivisa da Warburg e de Martino, suggerisce che il montaggio non sia solo un metodo di ordinamento, ma un gesto conoscitivo che rende visibile ciò che altrimenti resterebbe sommerso. Nel pianto, nel suo farsi gesto e forma visiva, si cristallizzano tensioni storiche e culturali che il montaggio – sia esso figurativo o teorico – può portare alla luce. È in questa capacità di tenere insieme tempi e linguaggi differenti che l'atlante si fa strumento critico e politico: un dispositivo capace di pensare la sopravvivenza non come residuo, ma come riattivazione del passato nel presente.

2.4.4 Anacronismo e *Nachleben*: storia «fantasmale» e motivi ricorrenti

Il montaggio presuppone e insieme istituisce una concezione del tempo non lineare. Il gesto del montare non si limita ad affiancare frammenti, ma connette tempi eterogenei, aprendo a un rapporto con il passato che rompe la cronologia storica. *Anacronismo* è il nome di questo modello temporale fondato sulla stratificazione e sull'intermittenza, più che sulla continuità. È, come scrive Didi-Huberman (2000, 18), «quella maniera temporale di esprimere l'esuberanza, la complessità, la sovradeterminazione delle immagini» e determina un modo diverso di intendere la storia.

Si tratta, appunto, di una «storia anacronica» (Mengoni 2013, 14): una modalità di costruire continuità tra immagini o fenomeni che non dipende dalla loro successione lineare e cronologica. L'anacronismo, in questo senso, è uno strumento euristico che

genealogia porta in luce rotture e trasformazioni, mostrando la contingenza di ciò che appare naturale o necessario (Garland 2014).

consente di costruire nuovi legami trasversali, al di fuori della linearità (Rancière 1996). Come osserva Mengoni (2013, 12), è un «modo in cui la teoria “ritaglia” nuove serie e nuove costellazioni nella successione diacronica di oggetti e pratiche». Teorizzato da autori come Didi-Huberman e Rancière, l’anacronismo trova celebri antecedenti nel pensiero di Benjamin, oltre che Warburg.

È nelle *Tesi sul concetto di storia* (1940) che Benjamin sviluppa in maniera poetica più che sistematica l’idea di un rapporto col passato in termini che anticipano la non-linearità dello sviluppo storico pensata dalla *cultura visuale* contemporanea, tramite il ricorso a una serie di immagini che avrebbero marcato in profondità l’estetica e la filosofia della storia del secondo Novecento. È l’*Angelus Novus*, in particolare, la figura che incarna questo insolito rapporto col tempo.

C’è un dipinto di Klee che si intitola *Angelus Novus*. [...] I suoi occhi sono spalancati, la bocca aperta, le ali distese. L’angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il volto rivolto al passato. Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che ammuccia incessantemente rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. [...] Ma una tempesta spira dal paradiso, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che l’angelo non può più richiuderle. Questa tempesta lo spinge irresistibilmente nel futuro, a cui volge le spalle, mentre il cumulo di rovine sale davanti a lui verso il cielo. Ciò che noi chiamiamo progresso, è questa tempesta (Benjamin 1940, 80).

L’angelo raffigurato da Klee, con lo sguardo fisso, le ali dispiegate e il corpo colto in una sospensione ambigua, diventa per Benjamin la personificazione allegorica della storia stessa o, meglio, della sua lettura dialettica e non-progressiva. L’angelo della storia volge il volto verso il passato: ciò che gli si dispiega dinanzi non è una sequenza ordinata di eventi, ma un’unica, immensa catastrofe che accumula incessantemente rovine su rovine. L’angelo vorrebbe forse fermarsi, soccorrere, dare senso a ciò che è accaduto, ma una tempesta lo sospinge irresistibilmente nel futuro, mentre le sue ali restano impigliate. Quella tempesta, scrive Benjamin, è ciò che noi chiamiamo «progresso»: una forza cieca e inarrestabile, che trascina la storia in avanti senza permetterle di riconciliarsi con le proprie lacerazioni. In questa visione, il tempo non procede linearmente, ma si stratifica, si ripiega, si interrompe. L’anacronismo non è, dunque, un errore da correggere, bensì una cifra strutturale del rapporto tra immagine, memoria e storia. Il passato non è semplicemente alle nostre spalle: riemerge, si ripresenta, si manifesta nel presente come traccia, ferita o occasione mancata. Proprio nella capacità di restituire questa potenzialità

al passato risiederebbe il valore dello «sguardo malinconico» ne *Il dramma barocco tedesco* (1926).

Critica radicale alla teleologia storicista, la posizione di Benjamin è la proposta di un'apertura verso una temporalità altra, più vicina al tempo dell'immagine che a quello del calendario: un tempo disgiunto, stratificato, in cui la storia può essere colta solo a partire dai suoi relitti. La potente metafora benjaminiana, con tutte le sue implicazioni di carattere ideologico, dal punto di vista concettuale pone una serie di elementi che diventano poi centrali nelle teorie dell'anacronismo. Il modello benjaminiano incarnato dall'Angelus Novus rompe la rottura della linearità cronologica, invitando a leggere il passato non come «ciò che è stato» ma come «ciò che torna» rimettendo in discussione la narrazione storica e richiamando il presente a nuove costellazioni di senso, ispirate a pratiche, di nuovo, di montaggio temporale o, come lo ha definito Didi-Huberman, «montaggio anacronico» (2002, 208).

La connessione tra anacronismo e stratificazione, da un lato, e tra anacronismo e «passato che ritorna», ci permette di introdurre altri tre concetti fondamentali, profondamente intrecciati tra di loro: tempo profondo, sopravvivenza e ricorrenza.

Il concetto geologico di «tempo profondo» introdotto dallo scozzese James Hutton (1726-1797), fra i padri fondatori della moderna geologia, era volto a sostenere la ciclicità e l'infinità della storia geologica della terra, contro la percezione biblica della Terra, suggerendo che il nostro pianeta avesse subito cambiamenti millenari e stratificati che vanno ben oltre la portata della vita umana e il tempo cronologicamente legato ai racconti biblici. Tale concetto è stato ripreso nel contesto degli studi sull'immagine⁶⁸ per svelare la «temporalità plurale» delle immagini (Mengoni 2013), quella struttura intertestuale che rende le immagini tutte, non solo le opere d'arte, oggetti complessi, frutto di una configurazione *manifesta*, dietro cui – o meglio – al di sotto della quale si nascondono relazioni con altri oggetti, che appartengono a epoche differenti e la cui energia può essere

⁶⁸ Il concetto di «deep time» ha conosciuto negli ultimi decenni una notevole fortuna non solo in relazione alle immagini, ma più in generale ai media, a partire dal volume in lingua inglese di Siegfried Zielinski *Deep Time of the Media: Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means* (2006), riferimento fondamentale per gli studi di «archeologia dei media» (Huhtamo e Parikka 2011; Parikka 2012). La ripresa del termine geologico sottolinea la dimensione stratificata della storia tecnologica: riportare l'attenzione su dispositivi, tecniche e forme espressive dimenticate o sepolte significa mostrare come il passato resti attivo nel presente. Questa prospettiva si lega anche agli studi sui «media morti» o «zombie media», volti a rivalutare tecnologie obsolete o scartate che tuttavia continuano a esercitare un'influenza, anche politica, sul contemporaneo (Parikka 2012, 209).

riattivata. L'assenza manifesta di una certa forma, sia essa appartenente a un medium o a un'immagine, non implica la sua scomparsa definitiva.

Ne *L'immagine insepolta*, Georges Didi-Huberman, raccogliendo l'eredità della riflessione warburghiana sull'immagine, riprende e approfondisce la questione dell'anacronismo nella storia, indagando la complessa intersezione tra immagine, memoria e sopravvivenza. Il modello «fantasmale» della storia che egli propone non si fonda su una trasmissione lineare del sapere, bensì su un gioco di ricorrenze, di ritorni inattesi e di riattivazioni di elementi culturali che sembravano ormai appartenere a un tempo remoto. Se, come egli sostiene, «il discorso storico non “nasce” mai» ma «ricomincia sempre» (Didi-Huberman 2002, 13), è la natura dell'immagine a porre questa temporalità. La domanda sull'immagine si configura, d'altra parte, come una riflessione sulla sua temporalità e sul suo statuto ontologico. Il tempo dell'immagine è un «tempo per fantasmi», un tempo postumo, che non si colloca né interamente nella dimensione della vita né del tutto in quella della morte, ma che abita uno spazio liminale, caratterizzato da un'oscillazione continua tra presenza e assenza. È in questa prospettiva che Didi-Huberman sviluppa il concetto di «ritornanza» o sopravvivenza. «È questo, peraltro, il senso del termine *Nachleben*, “dopo-vivere”: un essere del passato continua a sopravvivere» (Didi-Huberman 2002, 34).

L'immagine, nella sua essenza più profonda, incarna allora la logica del *revenant*, una presenza spettrale che persiste ritornando dal passato, perturbando la linearità del percorso storico e disorientando la memoria collettiva. L'immagine, infatti, non si limita a riaffiorare: essa ritorna con un potenziale destabilizzante. Non solo visita gradita in sogno, allora, ma anche allucinazione spaventosa, l'immagine ritorna esigendo una riconciliazione con il passato, talvolta con lo scopo di generare inquietudine. Quando l'immagine ritorna, riemerge «dal fondo dei tempi» (Didi-Huberman 2002, 290): da questa prospettiva, risulta ficcante, seppur opinabile, la scelta di tradurre in italiano il francese «*survivant*» con «*insepolta*». L'insepolto è ciò che non ha ricevuto il rito necessario per «riposare in pace», ciò che permane in una condizione sospesa, in uno stato intermedio che ne determina il ritorno. Analogamente, l'immagine opera secondo la temporalità geologica della memoria culturale: sedimenta, si stratifica, si fossilizza, ma, al contempo, conserva il potenziale di una riemersione improvvisa.

È proprio questo il principio alla base delle *Pathosformeln* analizzate da Warburg: formule del pathos che non si estinguono, ma che attraversano epoche e contesti differenti, trasformandosi e riaffermandosi con forza. La sopravvivenza dell'immagine, dunque, non è una mera persistenza, bensì una forza dinamica che «anacronizza la storia» (Didi-Huberman 2002, 83), aprendo la possibilità di un incontro fulmineo tra passato e presente. L'immagine da questo punto di vista rimanda alla natura del *fossile*. Didi-Huberman ricorda quanto la nozione di fossile abbia accompagnato tutta la riflessione di Warburg nella forma dell'espressione *Leitfossil*, già segnalata da Gombrich nella sua *Biografia*:

Il *Leitfossil* starebbe alla profondità dei tempi geologici come il *Leitmotiv* alla continuità di uno sviluppo melodico: ritorna, qua e là, erraticamente ma ostinatamente, come una potenza sovrana del *Nachleben*. In geologia, i «fossili guida» – o «fossili caratteristici», come vengono anche detti – sono formazioni appartenenti a una medesima epoca, a un medesimo «strato», benché li si possa ritrovare in luoghi disparati. Il *Leitfossil* presuppone quindi una tenacia temporale delle forme, ma attraversata dal discontinuo delle fratture, dei sismi, delle tettoniche a placche (Gombrich 1970, 308).

L'idea di tenacia – «tenacia di sopravvivenza» è espressione significativamente presente anche in de Martino (1958, 335) – rinvia a una dimensione costitutiva della figura del *revenant*: la sopravvivenza non si configura mai come un processo pacificato, bensì come una condizione di tensione permanente. Sopravvivere implica opporsi all'estinzione, resistere all'oblio. In tal senso, la sopravvivenza si definisce attraverso una logica oppositiva. È a partire da tale struttura conflittuale che si configura il legame tra sopravvivenza e lutto, inteso non come un percorso teleologico di elaborazione della perdita, ma come spazio dell'irrisolto, in cui si accoglie la discontinuità e l'intermittenza dell'assente (Benjamin 1940). In questa prospettiva, la storia, come scrive Didi-Huberman (2002, 18), «sarà quindi vissuta come un lavoro di lutto».

Il lutto, da questo punto di vista, rappresenta una forma di persistenza storica: un ambito in cui l'assenza continua a produrre effetti, mantenendo una presenza operativa, sebbene indiretta e spettrale. Se la sopravvivenza si manifesta attraverso la ricorrenza dell'immagine, la figura dell'«immagine insepolta» si colloca all'interno di questa logica: non come semplice residuo del passato, ma come elemento ancora attivo, in grado di produrre effetti sul presente pur provenendo da ciò che non è stato del tutto elaborato o concluso.

Non è qui possibile trattare le radici goethiane del pensiero «geologico» di Warburg, risulta tuttavia utile in questo contesto riportare la massima di Goethe, ripresa da Pinotti (2001).

*Quelli che si chiamano motivi
sono dunque in realtà fenomeni dello spirito umano
che si sono sempre ripetuti e sempre si ripeteranno,
e che il poeta mostra soltanto come storici*
Goethe, Massima 1051

Il concetto di «*topos culturale*» o motivo ricorrente riesce a conciliare l'idea del procedere e del variare storico con la centralità della dimensione culturale della *ripetizione*.

Nel suo monumentale *Letteratura europea e Medio Evo latino* (1948), Ernst Robert Curtius recupera e sistematizza il concetto di *topos* come elemento strutturante della tradizione retorico-letteraria occidentale, proponendolo come strumento critico per comprendere la continuità tematica e formale che attraversa secoli di produzione culturale. Lungi dall'essere una mera formula stilistica o un luogo comune retorico, il *topos* curtiano si configura come una struttura profonda della memoria culturale, un modulo espressivo che si trasmette attraverso i secoli secondo logiche di ripetizione, variazione e rielaborazione. In questa prospettiva, il *topos* non è riducibile a una tecnica di ornamento, bensì si impone come vettore di sopravvivenza di contenuti affettivi, figurativi e ideologici all'interno della letteratura e, più in generale, dell'immaginario simbolico dell'Occidente. Ciò che Curtius mette in luce è il carattere stratificato e discontinuo della tradizione: i *topoi*, pur appartenendo a sistemi culturali diversi, emergono come forme di persistenza che testimoniano una tensione profonda tra continuità e trasformazione, e ancora, tra ripetizione e differenza.

In questo senso, la riflessione di Curtius entra in risonanza profonda con quella di Warburg, il quale attraverso il concetto di *Pathosformel* individua nel campo iconografico un principio analogo di trasmissione e sopravvivenza delle forme. Se per Curtius i *topoi* agiscono nel campo della letteratura come nuclei tematici dotati di una tenacia che ne consente il riemergere, a distanza di secoli, in contesti testuali e ideologici radicalmente mutati, per Warburg le *Pathosformeln* sono configurazioni espressive che veicolano un'intensità emotiva archetipica e che ritornano attraverso la storia dell'arte come sintomi visivi di una memoria culturale in movimento (cfr. Pinotti 2001, 87).

In *Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications* (2011), Huhtamo riprende esplicitamente l'eredità curtiana, riformulando il *topos* come «motivo culturale ricorrente» all'interno della teoria dei media. In questa prospettiva, i *topoi* diventano figure della «sopravvivenza mediale»: ricorrenze che strutturano l'immaginario tecnico e visivo contemporaneo e che rivelano la dimensione profondamente stratificata e fantasmagorica dell'innovazione tecnologica. Il nuovo diviene allora una forma di «ritorno del morto», una configurazione mediale in cui il passato continua ad agire sotto nuove spoglie. Da questo punto di vista, la *tradizione* diviene un sistema di ritorni differiti, in cui le forme culturali non si esauriscono nel contesto storico della loro prima emersione. In questa logica, la memoria culturale non è una linea continua, ma una tensione costante tra oblio e permanenza, latenza e manifestazione: un archivio *insepolto*, in cui ciò che è morto può sempre tornare, sotto forme inattese, a inquietare e interrogare il presente.

Parte II. Il *revival* del lamento

Ogni discorso sulla rinascita del lamento si misura, esplicitamente o implicitamente, con l'idea della sua «morte». Parlare oggi di un *revival* significa confrontarsi con una mancanza, con un'assenza: con l'idea, diffusa e più volte ribadita, che il lamento si sia in qualche modo *estinto*. Ogni tentativo di rintracciarne le forme contemporanee deve dunque fare i conti con una tradizione di discorsi, cornici narrative e interpretative, che, a partire dal Novecento, hanno decretato la fine del lamento, più in generale, la scomparsa dei riti.

Lo stesso de Martino – al di là della sua teoria sul declino del pianto antico nel testo sulla *Morte* – affronta la questione più ampia della «scomparsa dei riti» nella sua opera postuma (1977). Muovendo da una revisione della celebre categoria di «crisi della presenza», l'autore descrive la malattia di un'epoca che ha assistito al crollo delle grandi narrazioni e delle cosmologie «tradizionali». La *fine del mondo* è il rischio della *modernità* di non riuscire a trascendere il crollo delle certezze in nessun orizzonte formale e rituale di salvezza. Si tratta di quello che viene definito dall'autore il rischio di «un'apocalisse senza escathon»: il disorientamento non solo personale, ma collettivo causato dalla perdita del fondamento teologico, senza che però questa frattura apra la via a nuove prospettive di senso.

Se la crisi epocale delineata da de Martino certifica la *precarietà* della presenza moderna, la riflessione filosofica e sociologica ha evidenziato in modi diversi le conseguenze di questa fragilità. Nel suo *Modernity and Self Identity* (1991), Anthony Giddens osserva come l'individuo contemporaneo viva in una condizione di costante esposizione: privo di identità predefinite e comunità solide a cui affidarsi, è costretto a reinventarsi continuamente in una società di stampo «post-tradizionale». La precarietà in questo quadro sarebbe il prezzo da pagare per l'acquisizione di una maggiore libertà di autodeterminazione. Isolando l'individuo dalla comunità, la società moderna non solo lo priva delle grandi narrazioni che ne orientavano l'esistenza, ma dissolve anche i dispositivi rituali che traducevano quelle narrazioni in forme di esperienza del dolore: lo priva, in ultima analisi, del lamento.

Da questo punto di vista, la «morte del lamento» può essere considerato «il mito di fondazione della modernità»: se questo fosse vero, la modernità si fonderebbe pur sempre

su un *mito*: un paradosso che rivela la natura stessa del termine «modernità», più evocativo che descrittivo, più costruzione narrativa che realtà univoca.

È su questa linea interpretativa che si muove un'interessante analisi sul destino contemporaneo del lamento. Nel volume *Crying Shame: Metaculture, Modernity, and the Exaggerated Death of Lament* (2009), James M. Wilce esplora il lamento come pratica espressiva, dispositivo rituale e potente metafora culturale attraverso cui comprendere le trasformazioni della modernità e della cosiddetta «postmodernità». Nel momento in cui la società ha marginalizzato il pianto rituale, percependolo come arcaico o irrazionale, e in alcuni casi come vergognoso o patologico, essa ha aperto lo spazio ai *revival* contemporanei del lamento, che «sotto mentite spoglie» reinterpretano la pratica in chiave terapeutica, performativa e identitaria.

Ciò che rende particolarmente feconda la lettura di Wilce è la sua prospettiva «metaculturale»: il lamento non è solo oggetto di studio, ma anche dispositivo culturale complesso, oggetto di rappresentazione, discussione, manipolazione e risemantizzazione. La «metacultura», intesa qui come riflessività culturale che orienta e influenza la circolazione simbolica, è centrale nel modo in cui media, filosofi e antropologi, nonché attori locali producono discorsi *sul* lamento, ne decretano la morte, lo rivendicano, e lo rielaborano in forme nuove.

Adottare questa prospettiva ci consente di riconoscere la contingenza di alcune forme culturali legate al pianto e delle norme che in queste forme sono incorporate: fra queste il senso del «decoro», la vergogna collettiva, legata alla pubblica espressione del dolore, a cui si riconnette il celebre argomento del «tabù». È in virtù di questo sentimento di *vergogna* che il lamento viene depoliticizzato, derubricato come folklore, oppure medicalizzato come disturbo. Non è forse per effetto dello stesso sentimento che oggi molte pratiche commemorative ci appaiono eccessive o persino «pornografiche»?

La modernità – un termine altisonante, dietro cui si condensano narrazioni di crisi e di *disincanto* – ha rimosso il lamento, ma nel farlo ha continuato a *lamentarsi*. La rimozione del cordoglio pubblico lungi dall'essere un processo monodirezionale, si manifesta infatti come oscillazione tra distruzione e nostalgia, tra repressione e sopravvivenza. I discorsi *sulla* modernità incarnano questa ambivalenza: da un lato distruttori di riti, dall'altro profondamente nostalgici verso ciò sembra ormai perduto.

È in questa tensione che si rivela il legame profondo tra modernità e lamento. Se la narrazione prevalente della nostra epoca si fonda sul mito di una perdita, la sua stessa autocomprensione prende forma attraverso il repertorio del lamento, che si articola nella triade: perdita, rito, ritorno del morto. Non sorprende allora che, accanto alle molte teorie sul *disincanto* si affermino oggi prospettive orientate al *re-incanto*, così come, di fronte alla *scomparsa* dei riti, emergano movimenti di *revival* che trovano proprio nel topos del «ritorno del morto» la propria nuova – e al tempo stesso antica – narrativa. Non è un caso che Tony Walter abbia significativamente intitolato il suo volume più noto *The Revival of Death*.

Le forme di repressione del lutto nella modernità non equivalgono a una completa cancellazione: il lamento non viene eliminato, esso è piuttosto «nascosto», depositato in un archivio latente e *inconscio* di formule, schemi e trame narrative. Il destino del «declino», o ancora della morte, del lamento è legato a dinamiche di contenimento culturale che ne determinano la marginalizzazione e, paradossalmente, ne accrescono la forza contronormativa. La nuova *presenza* del lamento assume così il valore di una *contronarrativa*: un racconto alternativo che risponde ai dispositivi culturali della rimozione. Il revival del lamento include, allora, tutte quelle manifestazioni del pianto che mettono in discussione i modelli dominanti del lutto, mostrando la contingenza di norme culturali talmente integrate da essere considerate *naturali*. In questa prospettiva, il lamento diventa un gesto critico: un modo di riappropriarsi di linguaggi del dolore che la cultura aveva dichiarato inservibili.

È in questo orizzonte che assumono rilievo le narrative, tanto popolari quanto accademiche, sul nuovo «spettacolo» della morte, legato all'emergere di nuove pratiche di *esibizione* del lutto attraverso i social media. La digitalizzazione del lamento – inteso sia come pratica sia come immagine – amplifica gli effetti di questa mediatizzazione, radicalizzandoli a causa dei processi di rimediazione e di amplificazione propri delle tecnologie digitali.

Le tecniche del lamento digitale intrecciano dimensioni arcaiche a pratiche contemporanee, iscrivendosi entro norme socioculturali specifiche. Ne deriva un *sincretismo* che produce forme culturali rilevanti, ma al tempo di difficile interpretazione. Il lamento, oggi, si configura come fenomeno profondamente mediatizzato e «mercificato», ma anche reinterpretato in chiave *ritualistica* secondo le esigenze

soggettive della cosiddetta «modernità»: società liquide e frammentate, segnate dalla precarietà delle cornici identitarie e dal predominio delle logiche del consumo.

In questo scenario si mescolano immaginari antichi a logiche contemporanee: memorie collettive riaffiorano nell'esperienza individuale, mentre nuovi ruoli e figure professionali si sviluppano in risposta alle possibilità e ai vincoli offerti dalle piattaforme digitali. La condizione di iper-visibilità che ne scaturisce produce trasformazioni profonde nelle modalità di vivere il lutto e la commemorazione.

Le pratiche di *digital mourning* e *digital commemoration* mettono così radicalmente in discussione le norme «ordinarie» del lutto. Da un lato favoriscono la manifestazione del dolore attraverso forme espressive che eccedono le convenzioni della riservatezza; dall'altro aprono a nuove esperienze di contatto e comunicazione con i defunti. Collocandosi in ambienti collettivi come i social network, esse infrangono aspettative di intimità e discrezione, esponendo emozioni private a pubblici potenzialmente illimitati, spesso anonimi e dispersi. In tal modo si inscrivono in un più ampio processo culturale che travalica i soli ambienti digitali.

Nel riemergere di forme di esibizionismo legato al lutto ritornano, sorprendentemente intatti, alcuni tratti ricorrenti nella storia del lamento: la dimensione artificiale e performativa dei gesti, che riattiva l'antico dibattito sull'«ipocrisia» dell'espressione del dolore; la figura del «morto ritornante», che si ripropone come presenza ambivalente, insieme minacciosa e protettiva. Tutto ciò si colloca, tuttavia, entro nuovi regimi normativi e socioculturali che ridefiniscono il senso stesso della ritualità contemporanea. Il lamento digitale non inaugura un terreno del tutto nuovo, ma prolunga e reinventa, ripete e trasforma, una tradizione di tecniche che tornano a vivere nei media come strumenti per affrontare le crisi del presente.

Capitolo 3. Attorno a gesti «femminili» ricorrenti: dalla *Ninfa Dolorosa* alla tiktoker

3.1 I gesti del lamento: tra arte e tecnica

Negli ultimi decenni il lamento ha conosciuto inattesi ritorni, nel mondo artistico, nelle culture popolari e nelle pratiche sociali, che hanno fatto del *pianto* il contesto di una rielaborazione e trasformazione. Lontano dall'essere un residuo arcaico, il lamento si manifesta come una *formula* – o uno *schema* – a cavallo tra gesto, immagine e trama narrativa capace di riattivarsi in contesti nuovi, intrecciando memoria culturale e sperimentazione estetica. È in questo spazio di *revival* che diventa decisivo interrogarsi sulla natura del gesto funebre, sulla sua capacità di trasmettersi, ibridarsi e reiscriversi in nuove «scene» rituali, artistiche e medialì.

Se, come abbiamo visto, il lamento funebre costituisce un sistema espressivo legato alla mediazione culturale del lutto, esso assolve alle proprie funzioni a partire da meccanismi che rimandano all'efficacia del *gesto*. Il gesto rappresenta infatti l'unità minima di significato, un nucleo espressivo attorno a cui si struttura l'intero rito. Esso non solo esprime il dolore, ma lo costituisce come fatto culturale, contribuendo alla sua trasformazione da esperienza intima e caotica a esperienza condivisibile e protetta. È attraverso il gesto in quanto «tecnica del corpo» che il dolore viene formalizzato, reso visibile e inserito all'interno di un codice culturale che ne regola l'intelligibilità e la trasmissione. Tale trasmissione avviene non solo attraverso la reiterazione transgenerazionale del lamento come pratica corporea, ma si realizza anche attraverso le immagini, che cristallizzano le forme del gesto nel tempo e vengono rianimate da quelle stesse forme: in questo continuo rimando tra rito e immagine i gesti del lamento sopravvivono, conoscono forme di rinascita e ricorrenza.

È bene tuttavia fare un passo indietro. Che cos'è un gesto? Se il termine latino *gestus* designa il «modo di comportarsi», nelle lingue neolatine come l'italiano e il francese esso arriva a designare movimenti del corpo involontari o volontari, e a diventare per metonimia sinonimo di «azione» (cfr. Blümlinger e Lavin 2018). Dunque, qualsiasi tipo di movimento è un gesto? Nel suo volume dedicato a un «tentativo di fenomenologia del gesto» (1991), Flusser cerca di sgomberare il campo da definizioni tanto ampie da divenire equivocate, che finirebbero con il far coincidere il gesto con un riflesso (come chiudere gli occhi quando una luce troppo intensa ci colpisce) o con un qualsiasi

movimento. Secondo Flusser, il gesto non è mai puramente istintivo, né può essere spiegato interamente dalla sua causa. Esso implica un'intenzione, una presa di decisione, e dunque una certa libertà di scelta. Tuttavia, per contrasto con il semplice movimento, il gesto non è arbitrario (cioè, puramente o pienamente individuale e occasionale): la libertà di compiere questo o quel gesto è circoscritta dall'insieme di codici e convenzioni che ne definiscono la forma e lo rendono intelligibile o operante. Tale libertà si esercita in modo *intersoggettivo*: il gesto acquista significato nella relazione con il mondo e con l'altro. Il gesto è quindi, al tempo stesso, socialmente e culturalmente determinato, eppure espressione di una scelta individuale. Se il gesto esprime uno stato d'animo, un modo di essere nel mondo, esso non può essere concepito separatamente dal contesto fisico, sociale e storico in cui si manifesta.

Nonostante il suo carattere culturale, nel gesto sembra manifestarsi una tensione irriducibile tra impulso e codificazione, tra istintualità e performance culturale, tra espressione e azione. «Movimento corporeo legato all'espressione di un affetto, emozione o sentire», il gesto è espressivo, ma anche «operativo e performativo» nella misura in cui «costituisce una modalità di manipolazione della materia, un rituale sociale, il modo d'uso di un oggetto» (Grespi 2019, 10). Muovendosi tra intenzione e automatismo o riflesso, il gesto può essere portatore di significato (espressività), oppure riferirsi a una modalità di azione. Da questo punto di vista la sua efficacia si articola su più livelli. È innanzitutto espressiva, nella misura in cui manifesta – come suggerisce l'etimologia del termine *exprimere*, «premere fuori» – qualcosa di interno: un'emozione, un'intenzione, qualcosa di involontario o volontario, fisiologico o culturalmente appreso. È poi rituale, nella misura in cui istituisce un passaggio da uno stato all'altro (vita/morte, individuale/comunitario, disordine/ordine), attiva una memoria culturale che precede l'individuo e lo sostiene, e ricompone simbolicamente la frattura aperta dalla perdita. È anche tecnica o funzionale, poiché mira a uno scopo preciso: il gesto è diretto, economico, ripetibile, e si adatta al mezzo, allo strumento o al corpo. Infine, il gesto è politico, nella misura in cui è capace di interrompere il senso comune, inaugurare nuove forme di relazione e diventare esso stesso archetipo, esempio, o persino nuova norma. In questa tensione, il gesto funzionale si mescola a quello rituale, il gesto espressivo a quello d'uso, il gesto che *significa* a quello che *fa*. Dal punto di vista darwiniano, d'altra parte, questa stessa distinzione si fa incerta: il gesto espressivo è pur sempre il residuo, la traccia, di un'antica utilità.

In quanto tecnica dell'espressione e dell'azione che fa capo al gesto – potremmo dire più in generale *tecnica dell'orientamento* – il lamento non è dunque soltanto un mezzo per dare voce al dolore, ma un vero e proprio atto performativo che re-inscrive il soggetto – oltre al defunto⁶⁹ – in un contesto comunitario o culturale. Se de Martino considera il gesto del lamento una forma di attutimento simbolico dell'esperienza del lutto, esso ha efficacia proprio perché riconnette l'individuo a un deposito culturale di *forme espressive* e di *azioni* che lo procedono e lo sostengono. Il processo di appropriazione del gesto è possibile a partire dalla struttura vincolata del discorso rituale: il gesto è una forma espressiva che istituisce uno spazio di libertà limitata, permettendo così al singolo di appropriarsene, vale a dire di riconoscerlo come *comune* da un lato e come *proprio* dall'altro. Il gesto per Warburg è una configurazione affettiva che la memoria collettiva, in forme manifeste o latenti, tramanda nel corso della storia che è capace di ritorni anacronici. Esso è il luogo in cui l'affetto sopravvive: a ben vedere, secondo de Martino e Warburg il gesto è la sede privilegiata del «ritorno dei morti».

È proprio in quanto deposito di sopravvivenze che il gesto assume un certo grado di «potere»: si tratta di quella forma di autorità su cui Giovanni Careri (2024) ha posto l'accento commentando l'opera *Caravaggio* di Roberto Longhi. In un suo recente articolo, che riprende e rielabora intuizioni di qualche anno fa, Careri si occupa infatti di interpretare il passaggio iniziale con cui Longhi introduce l'opera la *Sepoltura di Cristo* di Caravaggio. In quelle pagine Longhi, replicando polemicamente alle descrizioni e interpretazioni del quadro operate da altri commentatori⁷⁰, sostiene che Caravaggio con quel quadro non intendesse dipingere «i peggiori», né «i migliori», bensì «i suoi simili, gli eguali, traendoli da quello strato di feriale umanità dove meglio si custodisce una quasi immanente autorità di gesti e di sentimenti anche nei passi più estremi» (Longhi 1982, 95)⁷¹.

⁶⁹ Ci si riferisce qua all'idea che uno degli scopi del lamento sia offrire mediazione all'esperienza dell'assenza, tramite la costruzione di forme di *presenza* per i morti, che garantiscano il mantenimento di presenza sociale all'interno della comunità. Su questo punto si tornerà nel prossimo capitolo.

⁷⁰ Si tratta più nello specifico a Giovanni Pietro Bellori (1672). Per un'analisi approfondita si rimanda al testo di Careri (2024).

⁷¹ La storia editoriale del *Caravaggio* di Roberto Longhi, pubblicato nel 1952 e poi ampliato nel 1968, è complessa e non può essere ricostruita compiutamente. Ciò che importa sottolineare – seguendo l'interpretazione di Careri (2024), che commenta la versione del 1982 (Editori Riuniti) – è la variazione lessicale tra le diverse redazioni. In quell'edizione compare infatti l'espressione «quasi-immanente autorità di gesti e sentimenti», sostituita nell'edizione del 1998 (Giunti Editore) dalla più semplice «questa immanenza». Questa apparentemente lieve sfumatura comporta una perdita della profondità interpretativa veicolata dalla formulazione precedente e messa in luce da Careri.

Secondo l'interpretazione di Careri, «l'efficacia patetica dei gesti di Caravaggio viene ricaricata dalla connessione con i gesti di lutto che gli “strati di feriale umanità” custodiscono», rinviando a un'autorità che risiede nel gesto di cui è autore non il pittore, bensì «una collettività che li condivide e li trasmette di generazione in generazione da tempo immemoriale» e che li rende disponibili «in strada» (Careri 2024, 35–36). Careri riconnette questa concezione del gesto di Longhi a una derivazione non solo warburghiana, ma anche antropologica: a quella tradizione di studi che aveva trovato in *Morte e pianto rituale* di de Martino un momento fondamentale di espressione.

In seguito, Careri interpreta l'immanenza dell'autorità dei gesti presenti nel dipinto di Caravaggio come ciò che caratterizza un gesto incorporato, un corpo modellato dalla ripetizione di un movimento giusto, cioè efficace, economico, preciso e competente. Si tratta, cioè, «di un gesto/corpo o di un corpo/gesto» e non «di un semplice gesto funzionale né tantomeno di un gesto tratto da un repertorio artistico». Careri, d'altra parte, insiste sulla centralità dell'espressione di Longhi: perché questa autorità sarebbe «*quasi immanente*»?

Tra le varie ipotesi avanzate dall'autore, merita particolare attenzione quella secondo cui l'autorità del gesto deriverebbe dalla sua immanenza materiale e antropologica: essa non scaturirebbe da un atto creativo individuale, bensì da una continuità collettiva inscritta nei corpi e nei movimenti. L'immanenza di tale autorità, tuttavia, è definita come «quasi» perché non si attiva in modo automatico: essa si manifesta pienamente solo quando il gesto viene isolato, rappresentato, messo in forma – ad esempio attraverso la pittura – e dunque reso visibile. In questo senso, il gesto non acquista valore perché «inventato» dall'artista, ma perché la rappresentazione ne rivela la persistenza latente, una forza che precede e trascende la soggettività. Il pittore o il fotografo non creano il gesto, ma lo selezionano, lo separano dal flusso ordinario dell'agire e, così facendo, ne espongono la densità affettiva e storica, rendendo tangibile un sapere anonimo e condiviso che si tramanda attraverso i corpi nel tempo. Il gesto diviene così «autorevole» in quanto esito visibile di una trasmissione collettiva inconsapevole: una memoria depositata nella materia e restituita allo sguardo.



Fig. 18. Georges Méryllon, *Pietà du Kosovo*, fotografia, 1990.

È in quest'ottica che può essere riletta la fotografia di Georges Méryllon, diventata celebre con il titolo *Pietà du Kosovo*. Scattata nel 1990 durante la veglia funebre per una delle vittime uccise dalla polizia serba nel villaggio di Nagafc nel contesto di una manifestazione autonomista, l'immagine mostra un gruppo di donne in lamento attorno al corpo del defunto: sulla destra si vedono la madre Sabrié e la sorella sedicenne Aferdita; al centro, in lacrime di disperazione, l'altra sorella Ryvije.

Questa fotografia, premiata con il World Press Photo 1991, è diventata un simbolo della lotta indipendentista kosovara, ma anche e soprattutto un esempio dei canoni di lettura occidentali delle immagini. La foto, ribattezzata appunto *Pietà du Kosovo*, ritrova infatti nel contesto di un rito funebre musulmano l'iconografia del lamento cristiano, un compianto assimilabile a quello di Giotto o di dell'Arca.

Si assisterebbe, qui, a un fenomeno di «iconizzazione dell'immagine fotografica» (Volli 2011): quella fotografia costituirebbe la rappresentazione di una classe di fenomeni connotata culturalmente, più che la situazione concreta di un individuo in un contesto specifico (cfr. Ponzo 2024). Da questo punto di vista la foto di Méryllon rappresenterebbe non solo, o non tanto, la veglia della famiglia di Nasimi Elshani, ma il dolore, e il compianto ad esso connesso, di tutte le madri di fronte alla morte del figlio, ritrovando nella Vergine Maria la figura archetipica della madre in lamento. Questo movimento è d'altra parte, da un certo punto di vista, un atto di colonizzazione, per cui i fatti avvenuti

in Kosovo vengono sottoposti a una «griglia semantica» che trova i suoi modelli più espliciti nelle figure del Cristo e della Madonna.

È proprio a partire da questa fotografia che in *Ninfa dolorosa* (2019) Didi-Huberman analizza la *longue durée* dei gesti del lamento, la memoria di una gestualità capace di riattivarsi a lunghe distanze temporali e fisiche, e che porta il filosofo francese a un diretto confronto con de Martino e Warburg. Nel commentare la fotografia di Mérillon Didi-Huberman ne propone una lettura stratificata, partendo dalla sua natura di immagine sopravvivente. Il gesto della madre non rinvia soltanto a un'iconografia sacra, ma chiama anche in causa una forma di memoria antropologica che riaffiora nel presente: si tratta della figura warburghiana della *ninfa dolorosa*, che incarna nel suo corpo una forza affettiva che rompe la composizione fotografica, portando in superficie un pathos arcaico, collettivo.

Il gesto del lamento non è semplicemente illustrativo del dolore, ma diventa il luogo in cui la storia si «anacronizza» e interroga chi guarda: non si osserva un'immagine, ma si è chiamati in causa da essa. In questa prospettiva, l'immagine opera come un «montaggio anacronico» di tempi differenti: l'eco iconografica della *Pietà*, il lamento funebre come gesto rituale antico, e il contesto contemporaneo del conflitto balcanico si sovrappongono senza fondersi, restando visibili nella loro tensione. La fotografia mostra così non solo un dolore individuale, ma una forma di dolore che si fa collettivo e dunque politico: il pianto, reso pubblico, assume il valore di una denuncia e di una testimonianza. A tutto questo si aggiunge il ruolo del fotografo, che non è un semplice testimone, ma colui che ritaglia e isola il gesto, rendendolo visibile. La fotografia non si limita a documentare un evento: diventa essa stessa un dispositivo di lutto, che trasmette, elabora e mette in circolo il dolore.

In questo orizzonte, l'«autorità» del gesto si gioca in una tensione costitutiva tra memoria culturale e ritorno di un *inconscio* a cavallo tra cultura e materia, tra ciò che viene tramandato come forma codificata e ciò che sopravvive come traccia affettiva nella materia. Il gesto del dolore, in particolare, affiora non solo come citazione culturale, ma anche come riemersione materiale: una memoria incarnata che si esprime nel corpo di chi soffre, ma che può riattivarsi anche nel corpo di chi guarda. È questa *risonanza* che rende il gesto efficace: non semplicemente comunicativo, ma trasmissibile, condivisibile, quasi «contagioso».

Da questo punto di vista, la rappresentazione del gesto non si esaurisce in un'operazione di semplificazione o di colonizzazione semantica: può al contrario diventare un atto di esposizione di ciò che nel gesto resiste alla forma, di ciò che vi sopravvive in modo disallineato e non intenzionale. L'immagine, in questi casi, non inventa il gesto, ma lo esibisce, lo fa riaffiorare in tutta la sua ambiguità, nella sua tensione tra ritualità e istinto, tra codice e singolarità.

I gesti del lamento, allora, possiedono una forma di autorità che non si fonda né sull'intenzione soggettiva né sulla codificazione simbolica, ma su una persistenza affettiva e incorporata. Da questo punto di vista il lamento è un sapere del corpo tanto quanto dello sguardo, che può emergere nei momenti liminali dell'esperienza: è nel lutto e nella perdita che l'autorità del gesto si impone, che sopravvive nella tensione tra l'«immanenza» del suo tramandarsi materiale e la riattivazione che avviene, ad esempio, nel momento in cui viene messo *nella* scena da un dispositivo visivo, come una pittura o una fotografia.

Proprio in questa tensione tra sopravvivenza corporea e isolamento visivo, tra affetto e forma, Careri individua lo spazio in cui il gesto acquista piena autorità. Tale tensione consente di riconoscere nelle immagini non una forma di fissazione del passato, ma un campo potenziale di riattivazione. In questa prospettiva, la memoria iconografica, intesa non solo come deposito di immagini, ma anche come insieme di forme e tracce, smette di essere un contenitore chiuso e statico. Diventa invece uno spazio attraversato da sopravvivenze, capace di mettere in relazione la rappresentazione visiva con la dimensione quotidiana dei gesti: tra il gesto fissato nell'immagine e il gesto che ritorna nei corpi, nelle strade, nei media. In questa prospettiva, l'*archivio* diventa uno spazio abitato da forme di «latenza» che, se interrogato criticamente, può contribuire a pensare il presente attraverso le memorie che lo attraversano.

3.1.2 Gesti rimediati: tra *re-enactment* e *re-enchantment*

Far rivivere la lamentatrice Carmina Di Giulio, depositaria della sapienza del lamento, di quel gesto antico della lamentazione femminile che dalla Grecia all'Egitto, passando per la Persia arriva fino al Sud di de Martino, e oltre. Non solo farla rivivere, ma rianimarla: restituirle, cioè, un'anima, una forza magica, quella densità rituale di cui era stata privata: questa l'intenzione del progetto di Alessia Rollo, le cui opere sono state esposte nel corso

di una mostra presso la Biblioteca Hertziana del Max Planck Institute di Storia dell'Arte di Roma da aprile a settembre 2024.



Fig. 19a Franco Pinna, *Lamentatrice di Pisticci*, fotografia, 1952. Riproduzione in de Martino 1958.
Fig. 19b Alessia Rollo, dalla serie *Parallel Eyes. Visual Narratives of the Italian South*, fotografia sviluppata da negativo alterato, 2019-2024.

Esito del progetto post-dottorale di Viviana Costagliola, la mostra confrontava una selezione di materiali dall'Archivio Franco Pinna in dialogo con alcuni lavori tratti dall'opera *Parallel Eyes. Visual Narratives of the Italian South* di Rollo, «un'analisi di come è stata costruita l'identità culturale del Sud Italia» (Rollo 2023)⁷². L'operazione dell'artista è la rielaborazione in chiave critica di materiali visuali d'archivio legati alle spedizioni di Ernesto de Martino in Sud Italia negli anni '50, quei materiali che hanno contribuito alla riflessione sul lamento funebre da un lato e sul tarantismo dall'altro. La pratica artistica di Rollo consiste nel dipingere direttamente sui negativi o nel perforare immagini iconiche tra i materiali scattati da Pinna, o ripresi da Cecilia Mangini⁷³ e da Diego Carpitella.

⁷² Rollo 2023. https://www.youtube.com/watch?v=0pzRI_PV5hw.

⁷³ Cecilia Mangini (1927 –2021) è considerata la prima regista donna del documentario italiano del dopoguerra. Fotografa e cineasta, ha raccontato con sguardo critico l'Italia degli anni Cinquanta e Sessanta, documentando periferie urbane, culture popolari e conflitti sociali. Il suo esordio, *Ignoti alla città* (1958), con testi di Pier Paolo Pasolini, venne ostacolato dalla censura ma resta un'opera fondamentale del cinema documentario. Insieme al marito Lino Del Fra realizzò lavori di forte impegno politico, tra cui *All'armi, siam fascisti!* (1962).

La struttura di *Parallel Eyes* prevede che a queste foto venga, inoltre, affiancata un'altra serie di fotografie, frutto della documentazione portata avanti dall'artista stessa, con l'obiettivo di mostrare la ricchezza e la potenzialità di una ritualità ancora presente nel meridione d'Italia, senza tuttavia dare origine a un nuovo archivio statico, ma proponendo una narrativa visuale alternativa, capace di mettere in discussione una visione cristallizzata del passato. Tra le opere che compongono la serie, una delle più rappresentative è senz'altro la rimediazione della fotografia⁷⁴ della famosa lamentatrice di Pisticci, vicino Matera, che incarna la persistenza del pianto pagano in territorio cristiano. Alessia Rollo decide di utilizzare la fotografia come rappresentativa della sua operazione critica nei confronti dell'archivio visivo demartiniano: dipinge letteralmente sulla foto di Pinna, con dei colori che costituiscono una varietà di sfumature di verde ma in modo che il suo volto e la sua postura rimangano visibili, e perfora varie parti della foto, lasciando emergere sullo sfondo dei motivi «serpenteschi».

Come ricostruito dall'analisi dell'antropologa e regista Michaela Schäuble (2025) lo scopo dell'artista è quello di confondere in qualche modo lo spettatore riguardo alla natura dell'immagine osservata, con l'obiettivo di criticare quello che lei stessa definisce lo «sguardo clinico», oggettificante e trivializzante, che la fotografia etnografica degli anni '50 e '60 imporrebbe sui propri casi di studio, oggetti e non più soggetti. Un'altra immagine su cui l'artista ha operato in maniera simile è tratta da *Stendali. Suonano ancora* di Cecilia Mangini⁷⁵. L'artista anche in questo caso perfora un fotogramma del film, in cui un gruppo di prefiche è nel pieno di una performance di lamento. Si tratta di un momento in cui le lamentatrici si trovano sedute in circolo appena dopo che il corpo del ragazzo morto nella bara è stato portato via dal prete. Rollo perfora l'immagine esattamente nel punto in cui si dovrebbe vedere il vuoto, l'assenza, lasciato dal corpo del defunto che è stato sottratto allo sguardo delle lamentatrici. Quel vuoto viene invece paradossalmente riempito da una molteplicità di fori, che danno l'effetto di un cielo stellato, conferendo all'immagine un'atmosfera tra il drammatico e l'incantato.

⁷⁴ La fotografia di Pinna ha, d'altra parte, una storia di rimediazioni assai complessa, che dallo scatto, alla riproduzione in copertina fino alla sua esposizione nel contesto di mostre l'ha resa un documento visivo soggetto a continua «rianimazione». Per un approfondimento si rimanda a: Binazzi (2013).

⁷⁵ Mangini 1960. <https://www.youtube.com/watch?v=KiDhjTuU0pI>



Fig. 20a Frame da *Stendali suonano ancora*. Cecilia Mangini, 11 min, 1960.

Fig. 20b Alessia Rollo, dalla serie *Parallel Eyes. Visual Narratives of the Italian South*, fotografia sviluppata da negativo alterato, 2019-2024.

La critica di Rollo si inserisce nel tentativo di destituire l'immagine del Sud Italia promulgata dall'etnografia di stampo demartiniano, incapace di restituire la varietà del mondo rituale meridionale, che nell'immaginario collettivo diviene dunque banalizzato a contesto di ignoranza, arretratezza culturale e irrazionalità. L'intento dell'artista è dunque quello di decolonizzare lo sguardo categorizzante che è in qualche modo cristallizzato nei materiali di archivio su cui lei stessa lavora, frutto di un approccio «positivista» che nel periodo del neorealismo avrebbe tolto il senso del magico dalle pratiche fotografate, riprese e diventate, in questo modo, meri «documenti clinici» (Schäuble 2025, 19).

La tendenza alla categorizzazione e allo stereotipo viene messa in discussione tramite una serie di strategie funzionali alla creazione di un linguaggio visuale narrativo alternativo alle immagini che hanno sedimentato una specifica visione del Sud, legata ad esempio al bianco e nero. Se la colorazione dei negativi in bianco e nero è, quindi, la principale di queste strategie, essa viene finalizzata a vari effetti.

In un lavoro, non legato direttamente al lamento, ma al tarantismo (fig. 21a-21b), Rollo rielabora le immagini della serie *Le invasate* prodotte a Galatina, in Puglia, nel 1954 da Chiara Samugheo⁷⁶, cinque anni prima, dunque, della spedizione demartiniana sul tarantismo, che risale al 1959. In questo caso Rollo manipola l'immagine tramite il colore, privando le figure dei propri tratti, con l'obiettivo di restituire l'anonimato ai loro volti,

⁷⁶ Chiara Samugheo (1935 –2022) è stata la prima donna fotoreporter professionista in Italia. Dopo gli esordi nel fotogiornalismo, ottenne notorietà internazionale negli anni Cinquanta e Sessanta con i suoi ritratti di attori e attrici pubblicati su riviste come *Life*, *Paris Match* e *Stern*. Parallelamente, realizzò reportage sul Sud Italia, documentando feste religiose, riti popolari e scene di vita quotidiana. Il suo lavoro coniuga glamour e antropologia visiva, offrendo uno sguardo originale sull'Italia del dopoguerra.

criticando la rappresentazione storica delle afflitte come un affronto alla dignità, soprattutto delle donne (Schäuble 2025).

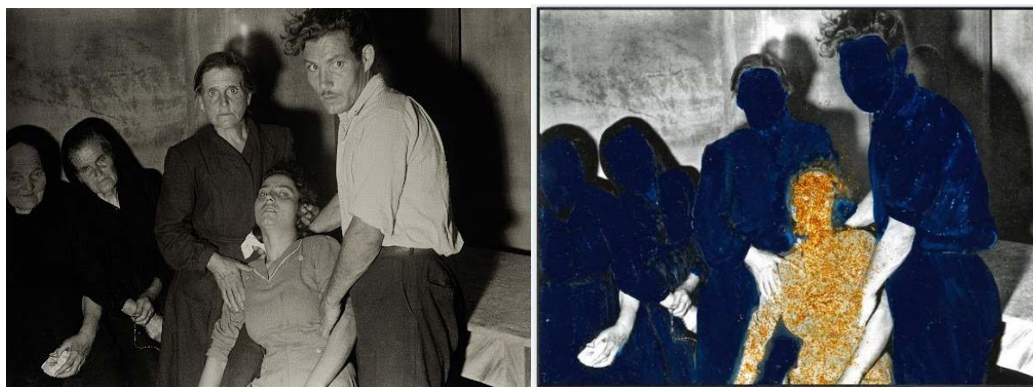


Fig. 21a Chiara Samugheo, dalla serie *Le invase*, fotografia, 1954.

Fig. 21b Alessia Rollo, dalla serie *Parallel Eyes. Visual Narratives of the Italian South*, fotografia sviluppata da negativo alterato, 2019-2024.

È interessante in questo contesto menzionare le perplessità di Schäuble nell'accogliere pienamente l'operazione di Rollo, un'operazione che presenterebbe una visione alquanto parziale del lavoro che negli anni '50 avrebbe portato de Martino e i suoi colleghi alla produzione del materiale visivo in questione. Da un lato, sostiene Schäuble, l'artista sembra non considerare alcuni elementi storici. In un'intervista in cui commenta il suo lavoro Rollo sostiene, infatti, che il suo obiettivo sarebbe quello di proporre uno sguardo alternativo, di stampo «femminile» e «meridionale», delle pratiche rituali e comunità del Sud Italia, dipinte invece sostanzialmente da «occhi nordici» e sempre al maschile.

Come nota Schäuble, in questa dichiarazione Rollo omette alcuni particolari: non solo l'origine geografica degli studiosi in questione – de Martino era napoletano, Franco Pinna era sardo – ma soprattutto il dato di fatto che buona parte del materiale visivo a cui la stessa Rollo fa riferimento porta la firma di donne tra cui, appunto, Cecilia Mangini e Chiara Samugheo, per non parlare del ruolo fondamentale che antropologhe come Amalia Signorelli⁷⁷ e Annabella Rossi⁷⁸, colleghe di de Martino, ebbero nello sviluppo di

⁷⁷ Amalia Signorelli (1936–2017) è stata un'antropologa culturale italiana (allieva di de Martino). Ha svolto ricerche nel Mezzogiorno e soprattutto a Napoli, analizzando i rapporti tra tradizione e modernità, cultura popolare e consumi urbani. Unendo il rigore etnografico all'impegno civile, ha lasciato contributi centrali sul mutamento delle società urbane e globalizzate.

⁷⁸ Annabella Rossi (1933–1981) è stata antropologa e fotografa (allieva di de Martino). Ha condotto indagini sul campo in Campania e in Lucania, occupandosi in particolare di rituali del lutto, del tarantismo e delle feste religiose.

un'antropologia visuale che si emancipasse da approcci paternalisti e patriarcali. È chiaro che in molti casi questa documentazione fosse diretta da de Martino.

In effetti, Schäuble non intende mettere in discussione l'esistenza di un'impostazione gerarchica e, pur sempre, patriarcale nella pratica etnografica di stampo tradizionale. A essere messa in discussione è invece la tendenza di Rollo a finire in un paradossale movimento di stereotipizzazione e di rafforzamento di una certa visione del Sud. De Martino, certamente non un femminista, era pur costretto a aderire alle scelte imposte dalle lamentatrici. Molto noto è, ad esempio, il fatto che le donne lucane si rifiutassero di performare il lamento in casa o in paese, per motivi scaramantici e per timore dei vicini – questa la ragione dell'ambientazione all'aperto della famosa fotografia di Carmina Di Giulio che nella sua versione originale è circondata dagli ulivi: un particolare, questo degli ulivi, dettaglio simbolico, seppur nascosto, segno di un'agentività imposta dalla lamentatrice, che, a pensarci bene, sparisce nella versione «contraffatta» di Rollo.

Più in generale, è importante ricordare che de Martino non intendeva in alcun modo liquidare il magismo come forma di irrazionalismo; al contrario, già nelle prime pagine de *Il mondo magico*, si era impegnato a difendere la realtà della magia contro i pregiudizi allora dominanti tra gli studiosi. In questa prospettiva si inserisce anche la critica di Schäuble, secondo cui «i tentativi di decostruzione e decolonizzazione degli archivi sono di centrale importanza, ma comportano anche il pericolo di contribuire a una essenzializzazione di documenti, immagini e narrazioni iconiche e di rafforzare discorsi identitari e politici» (Schäuble 2025, 93). Il rischio sarebbe quello di produrre una nuova forma di semplificazione, che finisce per perpetuare l'immagine di un Sud arretrato, privandolo della complessità storica e metodologica che caratterizzava, per quanto problematicamente, anche le spedizioni etnografiche degli anni Cinquanta.

D'altro canto, nel suo senso più generale, la pratica di Rollo sembra sintonizzarsi su alcune esigenze utili a comprendere la relazione tra lamento e rimediazioni contemporanee: una fra tutte, l'esigenza di re-incantamento (o «rivitalizzazione», come lei stessa la definisce). Quest'ultima non sembra orientata soltanto a restituire un'aura magico-rituale a documenti che, a suo avviso, l'avevano perduta, ma anche a riattivarne in qualche modo la persistenza in un contesto contemporaneo segnato da una condizione di povertà rituale – è lei stessa a citare, nell'intervista già menzionata, il famoso lavoro di Byung-Chul Han *La scomparsa dei riti*. In quel volume, Han – aspro critico della cultura

digitale come effetto del neoliberismo – sostiene in modo radicale il venir meno della dimensione rituale nella contemporaneità, connesso all’erosione dei legami simbolici, all’isolamento prodotto dall’interconnessione e a una crescente anestetizzazione dell’esperienza (Han, 2013, 2019, 2020).

Questa diagnosi si colloca all’interno di un quadro più ampio, che risale alla celebre nozione di *Entzauberung* («disincanto») elaborata da Max Weber (1919): il processo occidentale di progressiva razionalizzazione che esclude forme di credenza alternativa a quella puramente razionale. Il disincanto procede parallelamente alla de-ritualizzazione: se il primo opera sul piano delle credenze, la seconda rimanda alla scomparsa delle pratiche rituali. A questa prospettiva si affiancano, tuttavia, riflessioni contemporanee che hanno posto l’accento sull’emergere di forme di re-incantamento della cultura, alimentate – paradossalmente nell’ottica di Han – da forme di re-incantamento operate proprio dalla tecnologia (Vitulo 2021).

L’operazione di Rollo si colloca in questo orizzonte critico: con il suo lavoro l’artista intende infatti, da un lato, *re-incantare* le immagini etnografiche, dall’altro, *re-ritualizzare* il mondo. Si tratta di un intervento insieme potente, affettivo e costitutivamente ambiguo. I gesti del lamento, documentati da Pinna e Mangini, sono essi stessi una forma di *re-enactment*, la riattivazione performativa e rituale di un deposito che si rende disponibile sotto forma di memoria condivisa. Quei gesti del lamento sono nuovamente riattivati (*re-enacted*) dalla rimediazione dell’artista, che si inserisce, dunque, in questa genealogia performativa attraverso un linguaggio visuale che riparte da uno stesso movimento di appropriazione, volto, tuttavia, a destituire la fissità dell’archivio visivo e a restituirgli potenzialità espressiva.

In questa prospettiva, proprio la definizione di Pisapia di «documenti viventi» in relazione a de Martino si rivela nuovamente utile: essa suggerisce una concezione del materiale d’archivio non come oggetto statico, ma come forma aperta, attraversabile, capace di trasformarsi. È forse proprio nel mantenere attiva questa ambivalenza tra critica e continuità, tra distanza e riattivazione che il lavoro di Rollo trova il proprio equilibrio. La sua operazione si inserisce in un più ampio contesto culturale in cui la rimediazione di elementi rituali arcaici diventa una modalità per interrogare il presente e affrontare, attraverso pratiche simboliche, la progressiva perdita di strutture rituali condivise.

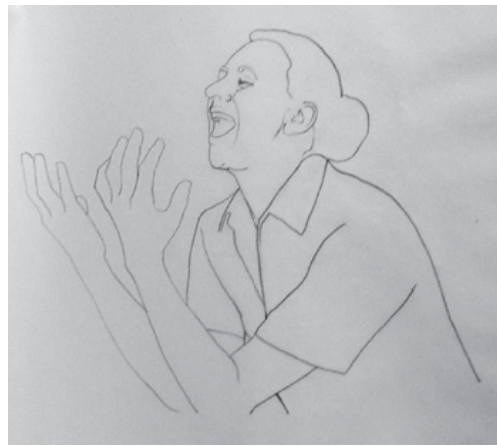
3.1.3 Ripetere il dolore: intersoggettività, intermedialità e autorappresentazione

L'idea della rimediazione contemporanea dei «tradizionali» gesti del rito trova spazio nel progetto di Pia Lindman⁷⁹, una performer finlandese che ha dato vita a un importante studio sul lamento inteso come forma *transmediale* e *intermediale* di espressione del dolore, come sedimento gestuale dell'elaborazione collettiva del lutto. Dal settembre del 2002 al settembre 2003 l'artista ha collezionato immagini luttuose pubblicate dal New York Times. Si tratta di immagini che spaziavano da persone in lutto dopo il crollo del World Trade Center, ad attacchi terroristici in Israele, a funerali di palestinesi, ai ceceni attaccati dai russi o viceversa, fino ad adolescenti afroamericani uccisi dalla polizia. Dopo averle raccolte ha tratto disegni/diagrammi dei gesti coinvolti nelle immagini, per poi riattivarli (*re-enacting*) di fronte a una videocamera senza rivelare il contesto d'origine di quei gesti. Ha poi stampato le pose di questi gesti, ricavate da fotogrammi delle registrazioni video, e ricalcato a matita su carta da lucido quasi quattrocento fotogrammi.

Esponendo sia i ricalchi che le re-interpretazioni, l'artista intendeva dunque mettere in luce alcune delle relazioni tra una fotografia, la sua mediazione e l'idea di contenuto originale, in questo caso, la reazione emotiva umana al terrorismo. Il video, intitolato *Lakoninon*, e la serie di disegni denominata *Black Square* hanno successivamente dato origine a una serie di performance pubbliche. In queste occasioni l'artista ha messo in scena le stesse pose registrate nel video, aprendo così il repertorio gestuale del lamento allo spazio pubblico e rivendicandone la visibilità.

Il video *Lakoninon* mostra l'artista nel tentativo di performare i gesti per come li ha disegnati, cercando quindi di adattare il proprio corpo alla forma stabilita. Questo aspetto, già di per sé rilevante, trova un'ulteriore radicalizzazione nella scelta dell'artista di rinunciare alla simulazione emotiva a favore di una riproduzione il più possibile accurata della struttura fisica dei gesti.

⁷⁹ Lindman 2025. <https://www.pialindman.com/>.



Figg.22a–c Pia Lindman, *Lakoninon/Black Square*, fotogrammi da video, disegni a matita, 2004.



Fig. 23 Pia Lindman, fotografia della performance parte del *New York Times Project*, New York, 2004.

Decontestualizzando ciascuna delle immagini con cui ho lavorato e riducendo i corpi umani in gesto alla stessa scala e a una forma di rappresentazione simile – e volutamente laconica –, ho cercato di eliminare per quanto possibile le politiche dell'affetto (*politics of affect*) insite nella rappresentazione fotografica, per concentrarmi invece sull'analisi del repertorio gestuale del lutto (Lindman 2005, 88).

L'artista riflette sullo scarto tra la costruzione della posa e la posa stessa, individuando in questa discrepanza una forma di interruzione nella logica rappresentativa dell'emozione, simile a quella teorizzata da Brecht in ambito teatrale. A partire da questo presupposto, adotta una strategia di decontestualizzazione delle immagini e di riduzione dei corpi gesticolanti a forme essenziali, uniformate per scala e trattamento grafico. L'obiettivo non è suscitare empatia, ma mettere da parte le dinamiche affettive che la fotografia tende a sollecitare, per concentrarsi sull'osservazione del repertorio gestuale del lamento. Tale operazione, tuttavia, produce effetti non del tutto previsti: i disegni, nella loro semplicità, si configurano come strutture aperte, in grado di accogliere proiezioni emotive da parte dello spettatore (Lindman 2005). L'artista descrive questi lavori come contenitori vuoti, depositi potenziali di affetto, capaci di riattivare un coinvolgimento emotivo che viene normalmente disperso nel consumo quotidiano di immagini mediali. In questo senso, le

opere non si limitano a rappresentare il dolore, ma diventano spazi in cui lo spettatore può rielaborare, in forma differita, momenti emotivi rimossi o non elaborati.

Come nota Formis (2015) nel suo *Refaire le deuil* l'inespressività di Lindman è una delle chiavi più forti del progetto. Il tentativo dell'artista, infatti, non è soltanto quello di decontestualizzare e depurare il gesto dei caratteri individuali, ma riuscire a raggiungere «la forma dei gesti», attraverso le varie rimediazioni a cui i gesti sono sottoposti. Il corpo dell'artista si propone come «forma generica»: privata di identità culturali e di genere, esso diviene tramite di una serialità, ovverosia sede di una «soggettività multipla». Ritorna qua l'idea demartiniana del gesto rituale come basato su un rapporto che tiene insieme libertà e vincolo, tramite di un piano intersoggettivo di comunicazione ed esperienza. Come scrive Formis (2015, 151) «l'esperienza del lutto è un fenomeno estetico capace di mettere in evidenza le qualità intersoggettive del dolore».

La natura «citazionale» e inespressiva dei gesti del lamento diviene dunque espressione di una molteplicità, e allo stesso tempo portavoce di un unico dolore: come sostenuto da Butler in *Vite precarie: I poteri del lutto e della violenza* (2004), il dolore della perdita è forse l'unico vero tratto comune che permette a tutti noi esseri umani di riconoscersi in un «noi». L'inespressività diventa quindi la forza della forma, intesa come capacità di unire nel lamento molteplici voci al di là dei confini nazionali e geopolitici. Questa inespressività rimanda, d'altra parte, a quel doppio valore che il vincolo formale aveva assunto in de Martino: garanzia della possibilità del singolo di appropriarsi di un'istanza comune, e allo stesso tempo veicolo dell'espressione contenuta: l'inespressività fonda il distacco tramite il quale il gesto assolve alla propria funzione protettiva iscrivendo l'individuo in unica comunità *formale*.

L'idea della collezione e riattivazione del repertorio dei gesti del lamento è alla base di altri importanti progetti che hanno tentato di elaborare momenti critici del contesto contemporaneo a partire dalla rivitalizzazione di una ritualità funebre depositata nella memoria culturale. *The Last Lamentation* è il progetto della coreografa Valentina Medda, che rianima il pianto rituale studiato da de Martino come rito di elaborazione per le tragedie provocate dalla migrazione attraverso il Mar Mediterraneo. Una ricerca sul pianto che ha portato l'artista inizialmente a lavorare a Beirut in residenza presso il Beirut Art Residency e poi in diverse località dell'area euromediterranea. Qui il pianto si fa rito per il mare e per i suoi morti, riproponendo i gesti tipici delle lamentatrici, che nelle

singole performance vengono riattivati nella pluralità dei corpi danzanti, rivolti alla natura come destinataria del lamento.



Fig. 24a Valentina Medda, *The Last Lamentation*, disegno a carboncino, 2023.



Fig. 24b Valentina Medda, *S'ultimu Attittu*, performance, Libano, 2023.



Fig. 24c Valentina Medda, frame da ripresa della performance *The Last Lamentation*, Sardegna, 2023.



Fig. 24d Valentina Medda, frame da ripresa della performance *The Last Lamentation*, Sardegna, 2023.

Il rito funebre che viene messo in scena da Valentina Medda è la lamentazione comune alle aree indagate da de Martino e che in Sardegna, terra d'origine dell'artista, prende corpo nelle *attitadoras*, coloro che «attittano», che cantano gli *attittos*, componimenti in rima composti per celebrare il morto. Pur radicata nella tradizione sarda, la performance, in quanto opera *site-specific*, assume la logica di «libertà vincolata» che caratterizza il rito e si rimodula di volta in volta per dar voce alle vittime dimenticate, riattivando così il potere del lamento di ridefinire la struttura sociale che stabilisce chi ha diritto a essere pianto e chi no.

Ancora Butler (2004) propone una riflessione sul lutto come forma di esposizione alla vulnerabilità, che può diventare anche atto di resistenza. Nel saggio l'autrice pone una domanda fondamentale: «[Che cosa] rende una vita umana degna di lutto?» (Butler 2004, 60). Questa domanda si inserisce all'interno di una più ampia proposta teorica, volta a definire una nozione di «comunità» fondata sull'idea di vulnerabilità e perdita (Butler 2004, 39)⁸⁰. Secondo Butler, non tutti i morti sono pubblicamente «piangibili» (*grievable*), ossia «degni di lutto»: l'esclusione degli individui dalla sfera del lamento ha a che fare con l'esclusione dalla società. Le vite emarginate sono quelle le cui morti vengono dimenticate, rimosse dal lutto ufficiale e dunque private del pianto.

In questo contesto la rivendicazione pubblica del lutto diviene un atto estetico-politico e normativo che mette in discussione la configurazione vigente di ciò che è visibile e ciò che non lo è, a partire da una riconfigurazione dei confini che avviene proprio attraverso il lamento. Da questo punto di vista, il lamento viene riconnesso al proprio originario statuto politico: l'atto performativo di «rendere piangibile» o «dega di lutto» una vita negata ha una potenza trasformativa: quella per cui l'espressione di vulnerabilità diviene una richiesta politica di riconoscimento.

3.2 Tagliarsi i capelli: un re-enactment politico tra offline e online

Il 22 settembre 2022 l'utente TikTok @sepdani, un profilo che conta oltre 113.000 follower, pubblica un video⁸¹ (fig. 25) di 52 secondi dagli Stati Uniti che ottiene 1,5 milioni di visualizzazioni, con un incremento del 40% rispetto alla media del profilo.

⁸⁰ Per Butler «la perdita e a vulnerabilità sono conseguenze del nostro essere corpi socialmente costituiti, fragilmente uniti agli altri, a rischio di perderli, ed esposti agli altri, sempre a rischio di una violenza che da questa esposizione può derivare» (Butler 2004, 40).

⁸¹ @sepdani 2022. <https://www.tiktok.com/@sepdani/video/7146093213059714346>.



Fig. 25 @sep다니, taglio dei capelli, settembre 2022, screenshot TikTok, giugno 2025.

Il filmato, girato con la fotocamera frontale dello smartphone e registrato in un bagno, mostra una giovane donna – diversa dalla titolare dell’account – che si riprende da sola posizionando il dispositivo davanti allo specchio. Questa scelta compositiva introduce fin dall’inizio un duplice piano visivo: lo specchio fisico, di cui intuiamo la presenza, che riflette direttamente l’immagine, e lo schermo dello smartphone in modalità selfie, che agisce come secondo specchio di ridotte dimensioni⁸². La ripresa è stabile, frontale, priva di tagli o montaggi evidenti, e mantiene una qualità amatoriale in un contesto domestico, accentuando un effetto di autenticità.

Nella prima parte del video, la ragazza appare con i capelli sciolti, guardandosi nello specchio con un’espressione triste e concentrata; dopo pochi secondi inizia a intrecciare lentamente la chioma, creando quattro lunghe trecce. L’operazione, rallentata dalla lunghezza dei capelli, dilata il tempo dell’azione e permette di osservare la progressiva trasformazione delle sue espressioni: dal volto composto si passa a un’emozione sempre più intensa, fino alla comparsa di lacrime evidenti. Una volta completate le trecce, la donna prende un paio di forbici e, senza interrompere la registrazione, recide una ad una le trecce alla radice. I movimenti sono decisi, accompagnati da un pianto che si intensifica al momento del taglio.

Per questo paragrafo ci si basa su un’analisi qualitativa dei 50 video più visualizzati con l’hashtag #MahsaAmini su TikTok, integrata con i risultati di due importanti studi dalla prospettiva complementare: Walsh (2024); Abbas e Elhosary (2025).

⁸² Come vedremo più avanti, in realtà l’esperienza del selfie è quella di un quasi-specchio.

Il video si chiude con l'inquadratura delle trecce appena recise, strette tra le mani e portate al viso, in un gesto che condensa disperazione, dichiarazione pubblica e autorappresentazione. La cornice testuale e iconica del video esplicita la valenza politica e memoriale dell'atto: agli hashtag  #mahsaamini #mahsaamini   #justiceformahsa #humanrights #iraniantiktok #iraniangirl #farsitiktok # e ai tag in farsi, si aggiunge un testo sovrapposto – *text overlay* – («*The biggest war for feminism and human rights is happening in Iran right now...*») che interpella direttamente lo spettatore e lo colloca in un orizzonte che eccede la dimensione dell'online. La condivisione da parte di @sepdani mira ad apparire quale rimediazione di un atto performativo di carattere politico che richiama gli spettatori a un movimento di responsabilizzazione.

Il gesto filmato e ricondiviso si colloca in un contesto di mobilitazione globale, scatenato dalla morte di Mahsa Amini, avvenuta il 16 settembre 2022 a seguito dell'arresto da parte della polizia morale iraniana per «uso improprio» dell'hijab, secondo quanto stabilito dalla legge del 1981, valida per tutte le donne del Paese, sia iraniane che straniere. La vicenda, ricostruita da testimonianze dirette e da fonti indipendenti (Cheong 2022), racconta di un fermo avvenuto a Teheran per via di un velo indossato in modo «troppo allentato», e di violenze subite durante il trasporto verso il commissariato. La versione ufficiale, che attribuisce la morte a un malore, è stata rapidamente contestata da familiari, attivisti e osservatori internazionali. La notizia ha innescato proteste diffuse in molte città iraniane, dalle aree curde fino alla capitale, estendendosi in pochi giorni su scala globale: oltre 159 città in più di venti Paesi – tra cui USA, Canada, numerosi Stati europei, Australia, Turchia e Libano – hanno visto manifestazioni di solidarietà, presidi e azioni dimostrative, dando vita a un movimento che conosciamo come *Woman Life Freedom*.

Il taglio dei capelli è diventato simbolico del diffondersi e persistere della protesta: donne di tutte le età lo hanno compiuto in piazza, davanti a sedi diplomatiche o in contesti istituzionali, come nel caso della deputata svedese Abir Al-Sahlani al Parlamento Europeo⁸³. Si tratta di un gesto che possiede un forte radicamento culturale: nella tradizione persiana è attestato come espressione rituale di lutto e protesta fin dallo

⁸³ Guardian 2022. <https://www.tiktok.com/@guardian/video/7151311893095861509>.

Shahnameh, l'epopea nazionale iraniana, e nei riti funebri sciiti⁸⁴. Nel 2022, questo gesto ha assunto una nuova funzione: fungere da linguaggio immediatamente comprensibile in un panorama transnazionale di mobilitazione femminista. Un rito radicato in un contesto locale si è così tradotto in pratica condivisa, capace di attraversare confini culturali e geografici e di rinnovare la propria efficacia simbolica grazie alla circolazione prodotta dai social media.

Diversi studi hanno contestualizzato il fenomeno di attivismo politico a seguito della morte di Mahsa Amini nel più generale sviluppo di un movimento transnazionale femminista, un movimento, cioè, che si focalizza sulle «diverse esperienze di donne che vivono ai margini o confini degli stati-nazione in tutto il mondo» (Zerbe Enns et al. 2021, 11). Invece di enfatizzare un'esperienza omogenea, il femminismo transnazionale riconosce le disuguaglianze specifiche che diversi gruppi di donne vivono in contesti socioculturali specifici. Nel caso specifico, l'oggetto del dibattito è legato alla legge sull'hijab, oggetto di un dibattito polarizzato come dimostrato dalla ricerca, tra simbolo di repressione e ingiustizia di genere a strumento di identità culturale e dignità, tra pressione politica e credo religioso, e ancora tra costume religioso e moda (Abbas e Elhosary 2025).



Fig. 26a Atene, 24 settembre 2022. Darya Zenali si taglia i capelli durante una manifestazione per Mahsa Amini foto di Louiza Vradi / Reuters.

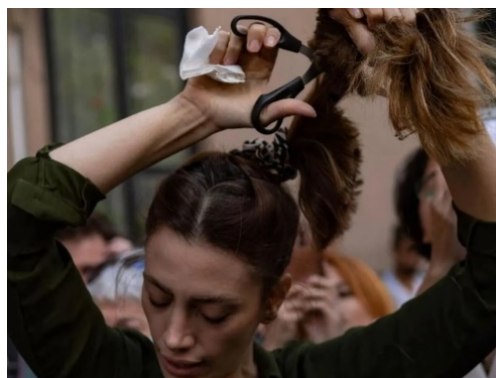


Fig. 26b Istanbul, 20 settembre 2022. Nasibe Samsaei si taglia i capelli fuori dal consolato iraniano, foto di Murad Sezer / Reuters.

⁸⁴ Senza alcun intento di ricostruzione storica, si può tuttavia ricordare che, nella lettura demartiniana, le pratiche corporee legate ai capelli tessono una continuità simbolica tra Vicino Oriente e area euromediterranea. In *Morte e pianto rituale*, il taglio compare accanto allo «strappo» tra i gesti codificati del lamento. A questa costellazione iconografica appartiene anche la miniatura persiana che abbiamo inserito nella serie di immagini dell'Atlante, che restituisce visivamente la persistenza di un repertorio ampio di gesti legati al recidere i capelli nell'area suddetta.



Fig. 27 @arixolin, taglio dei capelli in contesto funebre, settembre 2022, screenshot TikTok, settembre 2025.

La morte di Mahsa ha provocato proteste in tutto il paese; tuttavia, il più grande tumulto si è forse svolto sui social network, su Twitter e Instagram, ma soprattutto su TikTok, diventato sede privilegiata di una protesta che si è espansa in maniera sempre più forte, soprattutto in seguito alla censura imposta dal governo iraniano su Whatsapp e Instagram (Abbas e Elhosary 2025). Se l'utilizzo di TikTok, vietato in Iran e possibile grazie all'utilizzo di VPN da parte degli utenti, rappresenta già in sé un atto sovversivo, oltre 2,6 miliardi di visualizzazioni sono stati associati all'hashtag #mahsaAmini su TikTok. Ma gli hashtag correlati sono stati molti altri: #IranRevolution2022, #IranianTikTok, #FreeIran, #StopExecutionsInIran, #WomanLifeFreedom.

Se gli altri social network avevano già svolto un ruolo centrale nelle proteste di *Black Lives Matter*⁸⁵, la protesta iraniana del 2022 ha segnato l'ingresso di TikTok come nuovo spazio di attivismo visivo e politico. Si tratta di movimenti che, d'altra parte, non devono essere concepiti come separati. Non è un caso che nel video di @sepdani la titolare dell'account si rivolga «a tutti coloro che hanno protestato per George Floyd»: il tentativo è quello di riconnettersi a un tessuto più ampio in cui l'attività social è richiesta di

⁸⁵ Per un approfondimento si rimanda a Eriksson Krutrök e Åkerlund (2022).

riconoscimento pubblico contro forme di ingiustizia sociale di vario genere. Il fenomeno si iscrive nelle più generali dinamiche di *social activism* legate all'uso degli hashtag, che agiscono come vettori di connessione nello sviluppo dei movimenti sociali. L'espressione «hashtag activism» designa infatti una pratica tipicamente contemporanea, basata sull'impiego di scorciatoie logistiche da parte degli attivisti per rendere più visibili contenuti socialmente e politicamente rilevanti (Jackson, Bailey e Welles 2020). All'interno di questo quadro, TikTok ha permesso una forma di protesta visiva intensamente simbolica e affettiva, basata su una logica audiovisiva fortemente performativa, che ha reso possibile una viralità immediata della protesta, a partire dalla *ripetizione*, ad esempio, di una clip audio di *Another Love* di Tom Odell, ricorrente in moltissimi video.

La maggior parte degli studi si concentra, per ragioni evidenti, sulle motivazioni sociali che hanno condotto alla mobilitazione. Meno indagata è invece la dimensione rituale che emerge dal gesto del taglio dei capelli: un segno di protesta che è riconoscimento di un lutto – quello per Mahsa Amini – performato attraverso una pratica di lamento. Il movimento si coagula attorno alla rimediazione, in un contesto globalizzato, di un gesto rituale arcaico di dolore, che viene restituito alla visibilità nello spazio pubblico come atto di ribellione globale, contrassegnato da ipervisibilità e ipermediazione (Sumiala 2025). In questa azione il lamento si traduce in un linguaggio immediatamente condivisibile e, al tempo stesso, iscrive la protesta in una genealogia di pratiche che, dalla tradizione persiana alla circolazione digitale, hanno dato forma all'esperienza della perdita.

La «femminilità» del gesto si duplica: la rivendicazione della voce da parte delle donne si realizza nell'oggetto della protesta – il corpo femminile come terreno di controllo politico – ma anche nella forma stessa della sua espressione – il lamento come pratica femminile che conferisce storicamente una forma di potere politico. È allora solo attraverso il *lamento* che si apre lo spazio pubblico della protesta: è nell'esibizione codificata del dolore che il lutto non rimane confinato all'intimità, bensì si espone, si performa e chiede riconoscimento.

Il gesto filmato e condiviso si colloca in una zona liminale tra il lamento rituale e la protesta politica, tra la messa in scena di un'intimità e la rivendicazione di una visibilità affettiva globale, intesa come pretesa di riconoscimento che si realizza a partire dalla rivendicazione del diritto di *piangere*. È un caso esemplare di ciò che Kenneth Doka

(1989) definisce *disenfranchised grief*, ossia una forma di «lutto non riconosciuto» – sul piano personale o sociale – e, in senso politico, non legittimato dalle istituzioni né autorizzato dal discorso pubblico dominante, né nella sua esistenza né nelle sue modalità di espressione. Nel contesto iraniano, la morte di Mahsa Amini è stata negata dalle autorità non solo come atto di violenza poliziesca, ma anche come esperienza collettiva di lutto. Ogni forma di commemorazione ufficiale è stata proibita, mentre la censura sui social ha costituito un ulteriore tentativo di silenziare il lamento, inteso qui come gesto contro-normativo capace di ridefinire gli spazi del visibile. In risposta, TikTok si è configurato come ambiente di compensazione simbolica, in cui il dolore trova possibilità di espressione in contesto «protetto», realizzandosi dunque come *safer space* visivo per la performatività del lutto: uno spazio in cui è possibile piangere il lutto di chi non è «piangibile».

In questa cornice, il gesto del taglio dei capelli si presenta come gesto di autorappresentazione affettiva e, simultaneamente, come riappropriazione di uno spazio di visibilità sociale. La sua riattualizzazione in TikTok assume la forma di un *re-enactment* digitale: la rievocazione di un gesto che ritorna carico di nuova potenza politica e che, calato nelle strutture culturali e tecnologiche della piattaforma, viene riformulato. La giovane di @sepdani, sola in bagno, è insieme erede e innovatrice: ripete un atto antico, ma lo rilancia in un contesto mediale in cui il dolore si propaga non per prossimità fisica, bensì attraverso quella che è stata definita *algorithmic closeness* («vicinanza algoritmica») (Eriksson Krütrok 2021)⁸⁶. Il video non interpella uno spettatore generico, ma costruisce un rapporto mirato con una comunità di ricezione affettiva, che l'algoritmo contribuisce a rendere coesa: i meccanismi di raccomandazione spingono contenuti emotivamente densi a occupare il feed di migliaia di utenti, creando una vicinanza generata dalla logica virale più che dalla relazione diretta.

Si attiva così il cosiddetto *affective public* («pubblico affettivo») (Papacharissi 2014): un pubblico non necessariamente omogeneo nelle posizioni politiche, ma aggregato dalla condivisione di emozioni, capace di trasformare un dolore privato in materia di mobilitazione collettiva. Questo aspetto, talvolta trascurato nelle letture esclusivamente «militanti» del lutto per Mahsa Amini, mostra come le giovani abbiano preso parte non

⁸⁶ La riflessione sulla trasformazione delle pratiche di vicinanza e intimità nei contesti digitali è complessa e meriterebbe un'analisi specifica. Tra i contributi sul tema si rimanda a Chambers (2013).

sempre e soltanto per una piena e consapevole adesione politica alla mobilitazione, ma anche per una forma di «contagio» emotivo legato alla morte di una coetanea e all'espressione di lutto pubblico che si è generato. Il feed di TikTok diventa così la forma visiva di una comunità ibrida: fluida, intermittente, transitoria, contingente, ma in grado di generare coerenza narrativa e dunque potenza politica. Questi pubblici affettivi operano infatti producendo narrazioni alternative, opponendosi alla sfera pubblica ufficiale, e ridisegnando, seppur momentaneamente, le condizioni di accesso alla visibilità.

La cultura della piattaforma – fondata sull'estetica della confidenza, sulla brevità dei formati e sull'autorappresentazione – consente forme di militanza affettiva che si costruiscono non tanto sulla retorica dell'eroismo, quanto sulla messa in scena della vulnerabilità. Il taglio dei capelli, in questo contesto, non è soltanto un gesto individuale, ma un nodo di una rete più ampia di azioni, estetiche e narrative che, nell'ambiente digitale, riformulano pratiche di lutto e protesta, non senza criticità, tra spettacolarizzazione e commercializzazione del dolore, in un *esibizionismo* che richiama ancora una volta un'opposizione che è insita nella storia del lamento: esibizione rituale o ipocrisia?

È il caso di una delle tante ragazze che condividono il video del taglio dei capelli: la ragazza viene accusata di «mockery», per aver reciso «solo 5 cm di capelli»⁸⁷. Tra chi la difende, sostenendo che il valore simbolico del gesto non si misura in centimetri recisi, e chi insiste nell'accusa di superficialità, il dibattito rivela una delle logiche ambivalenti proprie dell'espressione del dolore in TikTok: la costante negoziazione fra pretesa di autenticità e performatività, fra potenza evocativa e accusa di vanità.

⁸⁷ @clara dao 2022.

https://www.tiktok.com/@clara_dao/video/7146536083021401349?lang=en&q=mahsa%20amini&t=1759079232396; @malastenia 2022.

<https://www.tiktok.com/@malastenia.logia/video/7146829002454453509?q=%23mahsaamini%20%23clara%20dao&t=1758467198742>.



Fig.28 @claradao, taglio dei capelli, settembre 2022, screenshot TikTok, settembre 2025.

In questa prospettiva, il lutto politico online per Mahsa Amini, con i suoi codici visivi, le sue modalità espressive e le sue controversie interpretative, va letto come parte di un fenomeno più ampio: il ritorno del lamento come pratica collettiva che, nell’ecosistema di TikTok, trova un ambiente in cui la vulnerabilità diventa valore, il dolore si traduce in linguaggio condiviso e il lutto assume una dimensione virale.

3.3 Il lamento digitale: «modi spettacolari» del pianto in TikTok

Se il lamento torna oggi a farsi collettivo e manifesto, è negli spazi della comunicazione online che trova la sua scena privilegiata. Qui prende forma il *digital mourning*, complesso di pratiche quotidiane che intrecciano narrazione di sé, commemorazione e performance pubblica negli ambienti digitali. Lo sviluppo delle comunità virtuali⁸⁸ ha

⁸⁸ Un dibattito centrale riguarda il significato sociale delle comunità virtuali nate con Internet. Howard Rheingold (1993, 411) le definisce «una rete elettronica autodefinita di comunicazione interattiva organizzata intorno a interessi o fini condivisi», capace di integrarsi con le comunità fisiche (come nel caso di THE WELL). Manuel Castells (1997, 412–415), riprendendo la nozione di *weak ties* di Granovetter (1973), sottolinea come la rete favorisca soprattutto legami deboli multipli, utili per l’accesso a informazione e opportunità sociali. In questa prospettiva si colloca anche Sherry Turkle (1995, *La vita sullo schermo*), che interpreta le comunità online come complementari a quelle fisiche. Al contrario Dominique Wolton (2000, *Internet, et après?*) ne ha messo in luce i rischi regressivi, associandoli a un impoverimento dei legami familiari.

contribuito alla costituzione di forme di socialità basate sulla connettività, all'emergere di nuovi tipi di legami e relazioni, definite «para-sociali» dalla letteratura sulle culture digitali (Horton e Wohl 1956), e, dunque, alla nascita di subculture di carattere funebre (Walter et al. 2011) improntate a forme inedite di esibizionismo.

È a partire da questo *esibizionismo* che Sumiala e Jacobsen (2024) introducono l'espressione «spectacular death», con cui non descrivono un fenomeno puramente digitale, ma un processo più ampio di mediatizzazione che ha trasformato la morte in evento spettacolare. Parlare di «morte spettacolare» non significa riferirsi unicamente agli eventi drammatici che occupano la scena pubblica, quanto piuttosto al modo in cui l'immaginario collettivo della morte viene riorganizzato attraverso dispositivi di visibilità, logiche commerciali e processi di mediatizzazione (Sumiala e Jacobsen 2024)⁸⁹. La trasformazione investe tanto le pratiche di commemorazione quanto le istituzioni, disegnando un orizzonte in cui il lutto diventa parte integrante di una cultura della visibilità. Lo *spettacolo*, in questa prospettiva, produce esiti ambivalenti: da un lato la mercificazione del dolore, dall'altro la possibilità di nuove forme di re-ritualizzazione⁹⁰. Oggi questa dinamica è ulteriormente radicalizzata dalle forme della commemorazione digitale, in cui le logiche dello spettacolo vengono amplificate dalle piattaforme online. L'erosione dei confini tra pubblico e privato, che Sherry Turkle (1995) individua come tratto strutturale della presenza sui social, ha inciso profondamente sulle pratiche di condivisione e sull'esperienza del dolore, contribuendo a una ridefinizione radicale del rapporto delle nuove generazioni con la morte e il lutto.

Se gli studiosi di *Digital Death*⁹¹ parlavano già di un ripensamento collettivo delle pratiche del cordoglio (Haverinen 2014; Sisto 2017; Ziccardi 2017), questo fenomeno si è acuito in seguito alle restrizioni apportate in materia di pratiche funebri durante il periodo pandemico. I contesti online hanno fornito infatti uno spazio privilegiato di

⁸⁹ Da questo punto di vista Sumiala e Jacobsen recuperano la nozione di spettacolo che emerge dai lavori di Guy Debord (1970) e Jean Baudrillard (1994). Per Debord lo spettacolo segna la frattura tra esperienza vissuta e consumo mercificato; Baudrillard radicalizza questa lettura sostenendo che la morte reale e quella rappresentata confluiscono in un «simulacro», sottratta allo scambio simbolico e ricondotta a una logica di occultamento e privatizzazione economica.

⁹⁰ È interessante notare che, secondo Erika Fischer-Lichte (2014), è proprio lo *spettacolo* ad avere il potere di «restituire incantamento al mondo».

⁹¹ Si propone qui una selezione di contributi, tra classici e recenti, senza pretesa di esaustività: Carroll e Romano (2011); Garde-Hansen, Hoskins e Reading (2009); Han (2015); Keen (2013); Mayer-Schönberger (2010); Kneese (2023); Moreman e Lewis (2014); Öhman (2024); Recuber (2023); Sofka (2020); Sisto (2018; 2021; 2025); Stokes (2021); Sumiala (2021); Walter (2015).

ritualità funebre «a distanza» alternativo alle ordinarie funzioni religiose, costituendo delle modalità di supporto, sostegno e condivisione che avrebbero lasciato traccia anche nel periodo successivo alla pandemia. Se Facebook e Instagram sono stati tra i primi ambienti social di grande diffusione ad essere interessati in maniera massiva dall'emergere delle nuove forme collettive del lutto, il successo del cinese TikTok⁹² (Douyin in Cina), app di *videosharing* che si ispira al videoclip musicale pop, punto di riferimento per la generazione Z⁹³, ha offerto spazio alla produzione di una quantità significativa di materiale audiovisivo legato alla morte e alla commemorazione, radicalizzando la curvatura delle pratiche del lamento online in direzione maggiormente visuale. Il potere della visualità di TikTok è oggi un canale privilegiato dell'espressione del dolore online, come dimostrato dall'attenzione crescente che il mondo accademico ha riservato a questo fenomeno. Ne sono testimonianza eventi e pubblicazioni, tra tutti il recente simposio online dal titolo «TikTok & Grief»⁹⁴, organizzato dal *Mourning After*⁹⁵ del RMIT (Royal Melbourne Institute of Technology). In effetti, hashtag come #griefftok e #grief danno la possibilità di accedere a un archivio di brevi video e montaggi di foto a tema luttuoso e, specialmente, di carattere commemorativo.

Tabella 3.2. Hashtag legati al lutto su TikTok⁹⁶

Hashtag	Video totali	Visualizzazioni totali	Media visualizzazioni/video
#grief	2,2 milioni	31,0 miliardi	~14.100
#griefftok	190.900	3,4 miliardi	~17.700
#griefjourney	306.600	5,8 miliardi	~18.900
#griefandloss	171.100	2,7 miliardi	~15.900
#loss	603.600	7,0 miliardi	~11.600
#grieving	82.400	990,1 milioni	~12.000
#griefawareness	13.200	188,1 milioni	~14.300

⁹² Per un'introduzione all'emergere di forme culturali su TikTok si veda Abidin e Valdovinos Kaye (2021) e Marino e Surace (2023).

⁹³ Se si considera la media di ore mensili impiegate sui social, TikTok è il social network in media più utilizzato per tempo e intensità d'uso, con un tempo medio al mese (globale) di circa 34 ore, contro le 27 di Youtube, le 19 di Facebook, le 15 di Instagram e le 14 di Whatsapp, soprattutto per i ragazzi compresi tra 18 e 24 anni.

⁹⁴ Si rimanda al simposio TikTok & Grief (TikTok Cultures Research Network, 2023). <https://tiktokcultures.com/tiktok-grief/>.

⁹⁵ *The Mourning After* è un progetto dell'Australian Research Council che studia le pratiche di lutto mediatizzate attraverso dispositivi mobili, indagando come queste ritualità affettive riflettano forme contemporanee di elaborazione della perdita, di costruzione del senso e di resilienza in un contesto di «permacrisis», tra lutti individuali, traumi collettivi ed *ecogrief*. <https://www.themourningafter.net/>.

⁹⁶ Dati raccolti da Exolyt, <https://exolyt.com> (luglio 2025).

Espressione di una cultura visuale fondata sul sincretismo del meme⁹⁷ – che lega inscindibilmente immagine, testo e suono – #griefftok si configura come un archivio di contenuti audiovisivi estremamente eterogenei⁹⁸. Accanto a montaggi di fotografie o a brevi video che ricordano la persona defunta nei momenti precedenti la morte, compaiono autorappresentazioni in cui gli utenti riprendono sé stessi o i propri cari durante la visita a un cimitero, oppure raccontano in prima persona l'esperienza del lutto, condividendo riflessioni intime e testimonianze emotive. Una parte rilevante dei contenuti comprende lettere postume e messaggi indirizzati al defunto, spesso accompagnati da musica e testi sovrapposti (*text overlay*). Altri video vengono pubblicati in occasione di funerali o anniversari, mostrando i momenti di preparazione e di riflessione legati all'evento commemorativo. Non mancano narrazioni di esperienze interpretate come segni o manifestazioni della presenza del defunto – contatti «dall'aldilà» – così come rappresentazioni del lutto in chiave umoristica, che giocano con la tensione tra dolore e comicità. Accanto a queste forme si trovano inoltre contenuti dedicati alla condivisione di strategie per affrontare il dolore (*coping strategies*), elaborate da chi ha vissuto perdite analoghe, e la circolazione di tracce digitali lasciate dal defunto – messaggi vocali, conversazioni, immagini – che svolgono la funzione di resti digitali (*digital remains*⁹⁹).

All'interno di questa ampia gamma di contenuti che compongono l'archivio di una cultura visuale funebre emergente in TikTok, si distingue una tipologia specifica di video, di particolare interesse: quelli in cui gli utenti, con un'altissima prevalenza di donne, si riprendono in modalità selfie, prevalentemente in primo piano, mentre piangono il lutto. Anche questa tipologia accoglie una certa varietà interna: ciò che la accomuna è tuttavia, appunto, il mettere al centro del video il soggetto in prima persona che si esibisce piangendo.

⁹⁷ Su TikTok come cultura memetica si tornerà più avanti.

⁹⁸ Per l'analisi di questa varietà si è fatto riferimento a un corpus di 50 video con #griefftok e #grief che hanno ricevuto il maggior numero di visualizzazioni, ordinati dall'algoritmo di TikTok e pubblicati tra il 1° settembre 2022 e il 1° settembre 2023. Come termine di confronto si è tenuto conto anche dello studio di Eriksson Krutrök (2021).

⁹⁹ Per una riflessione sulle tracce digitali lasciate dai defunti si rimanda, tra i vari contributi, a Morse e Birnhack (2020).

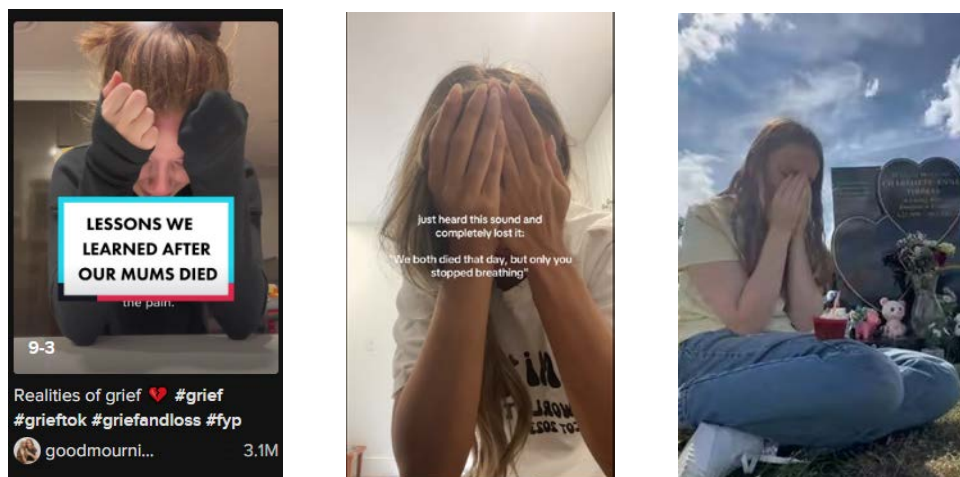


Fig. 29 Gesto ricorrente delle mani al volto, screenshot TikTok, giugno 2025.

In questa esibizione si assiste a una combinazione peculiare tra espressione del dolore e rappresentazione di sé, che riflette dinamiche tipiche della mediatizzazione identitaria sui social network. In linea con quanto osservato da Turkle (1995), social network come TikTok si configurano come laboratori di soggettività, in cui il sé viene non solo narrato ma anche performato, testato e riconfigurato attraverso il feedback degli altri. Questa tendenza, pur comune ai vari social network, assume forme particolari legate alle strutture tecnologiche della piattaforma e alle norme culturali dell'ambiente¹⁰⁰. Proprio in virtù di questa specificità, come si vedrà, il lamento in TikTok si delinea come modalità espressiva a cavallo tra rimediazione e sperimentazione, frutto di un'interazione tra fattori culturali, tecnologici e mediali.

3.3.1 Gesti quotidiani, espressioni arcaiche

Ha senso parlare di forme di lamento su TikTok innanzitutto a partire dall'idea che la presenza social sia caratterizzata da una specifica forma di *spettacolo*. L'utente di #griefftok si rende presente di fronte alla comunità virtuale tramite la condivisione di video, producendo una narrazione di sé che ruota attorno all'esposizione di uno stato

¹⁰⁰ È qui doveroso precisare che TikTok presenta norme subculturali specifiche, in parte incomprensibili agli outsider, pur se familiari con altre culture digitali. È altrettanto evidente, tuttavia, che TikTok rappresenti un ambiente culturale in dialogo con un tessuto sociotecnico più ampio, che contribuisce alla formazione delle pratiche e delle forme culturali che vi si manifestano. Sul piano metodologico, ciò implica adottare una prospettiva in cui #griefftok sia inteso come parte di una cultura digitale più vasta, dalla quale eredita cornici narrative e codici di senso, pur assumendo tratti specifici. Va inoltre chiarito che con «cultura digitale» non si intende una cultura confinata agli ambienti online, ma piuttosto una cultura in costante interazione con il digitale.

emotivo o psicologico (cfr. Han 2019). Di fronte alla camera dello smartphone l'utente compie dei gesti quotidiani, accompagnato da una canzone pop che spesso prescrive il testo da eseguire in *lip-sync*. Pur ricorrendo ad una molteplicità di linguaggi, il soggetto attesta la propria presenza nel contesto del social network innanzitutto rendendosi *visibile* attraverso la condivisione di sé in quanto immagine (Grespi e Malavasi 2022).

La partecipazione ai social network implica una costante esposizione allo sguardo altrui, uno «sguardo digitale» che genera una condizione di iper-visibilità (Floridi 2017). In questo contesto, la presenza online non è data, ma va costruita attraverso pratiche regolari di condivisione: immagini, video e testi concorrono alla produzione di un'identità pubblica. Tale identità è un'immagine che media il suo rapporto con gli altri. Secondo Carnevali (2012), la socialità si costruisce tramite l'apparenza. In quanto «condizioni fisiologiche della socialità», le apparenze rappresentano, infatti, l'imprescindibile modalità tramite la quale ci si espone pubblicamente: tale esposizione, lungi dal rappresentare una passiva disponibilità, si configura all'interno del contesto sociale come «autopresentazione» o «rappresentazione di sé». In questa prospettiva, l'esposizione è sempre anche autorappresentazione: una messa in scena che implica la costruzione di «immagini sociali», ossia figure relazionali che non appartengono al soggetto, ma al rapporto tra chi guarda e chi è guardato.

Se seguiamo Goffman (1969) e consideriamo la vita quotidiana come il frutto di un susseguirsi di performance, il sé diviene il prodotto dell'interazione pubblica. Il soggetto diventa «personaggio» sulla scena sociale, e ciò che chiamiamo identità coincide con l'effetto drammaturgico di una rappresentazione ben riuscita. Il sé, quindi, non precede la scena, bensì emerge da essa. Questa visione del sé come costruzione sociale e messa in scena trova una risonanza particolare nelle modalità in cui il lamento su TikTok è legato a processi di autorappresentazione tali per cui il dolore viene costruito attraverso il filtro performativo dell'immagine: un dolore che si manifesta non *nonostante*, ma *tramite* la messa in scena.

L'utente di #griefftok inquadra il proprio volto e lo rende il principale veicolo di espressione di lutto: racconta, cioè, il proprio dolore *facendosi vedere addolorato*. La dimensione privata del pianto, relegato in epoca contemporanea ai luoghi «dignitosi» dello spazio domestico (Sisto 2018), viene qui paradossalmente affermata e negata al tempo stesso: è la casa stessa come luogo privato ad aprirsi e a pubblicizzare il pianto. I

volti di #griefftok, incorniciati nello spazio domestico o in ambienti familiari, appaiono¹⁰¹ allora nell'arena sociale di TikTok quali molteplici ed esplicite immagini del piangere e del lamento.

Questa esternalizzazione del lutto non rappresenta, di per sé, un fenomeno inedito: abbiamo già considerato la natura fortemente collettiva e sociale del lutto nelle comunità preindustriali e premoderne (Hertz 1907; de Martino 1958; Ariès 1975; Walter 2015). Lo stesso termine italiano «lutto» sta a significare tanto una condizione interiore e psicologica quanto la dimensione dell'abito e dello status sociale¹⁰². Ciò che è specifico di culture funebri quali quella emergente in TikTok, tuttavia, è che sia la privatezza stessa della propria condizione ad essere esaltata.

Se nel contesto preindustriale analizzato da de Martino la comunità attraverso il rito predispone l'accesso ad un livello di realtà *trascendente* rispetto a quello dell'individualità (ed è proprio questo trascendimento in una dimensione anonima a costituire la dimensione dell'espressione «protetta») qui è l'individuo a pubblicizzarsi, l'interiorità stessa a manifestarsi. Non è dunque un caso che l'esibizione del lutto avvenga innanzitutto a partire dall'esposizione del volto nella sua individualità. Vestire il lutto diviene oggi nuovamente possibile sui social network tramite il volto, punto focale della presenza degli utenti sui social network, centro nevralgico degli studi contemporanei sui processi di costruzione dell'identità e rappresentazione del sé¹⁰³.

L'accesso all'archivio di #griefftok mette il visitatore di fronte a una molteplicità di volti che rimandano ad altrettante espressioni facciali, diverse ma tutte riconducibili allo spettro espressivo del dolore. Le mani raggiungono il volto, la testa o il cuore, gli sguardi

¹⁰¹ La dimensione dell'«apparire» qui richiamata si colloca nel quadro dell'estetica sociale di Carnevali (2012). In *Le apparenze sociali*, l'autrice, rifacendosi all'argomentazione di Hannah Arendt in *La vita della mente* (1978), contrappone alla tradizionale visione platonica – secondo cui l'apparenza rimanderebbe a un piano ulteriore di realtà autentica – la prospettiva per cui l'apparire costituisce invece l'unico vero vettore di mediazione sociale.

¹⁰² Nell'italiano corrente, il termine «lutto» indica sia il dolore per la morte di una persona cara, sia l'insieme di usanze e segni esteriori – in particolare l'abbigliamento – che ne accompagnano la manifestazione per un certo periodo. Per estensione, il termine può riferirsi alla durata di tali consuetudini, al dolore in senso letterario e, in prospettiva psicologica, al processo di elaborazione della perdita (Treccani 2025). Meno frequente, il sinonimo «cordoglio» designa il dolore per una perdita e, in senso antico, il lamento funebre. In francese il termine corrispondente è «deuil», mentre in tedesco è «Trauer». L'inglese presenta una stratificazione maggiore: «bereavement» rimanda alla condizione di chi subisce una perdita; «grief» al dolore conseguente; «mourning» all'insieme di pratiche e usanze che caratterizzano il comportamento del *bereaved*.

¹⁰³ La crescente attenzione al «volto» come oggetto di studio negli approcci contemporanei ha portato alla coniazione dell'espressione *face studies*, alla quale rimanda, ad esempio, il progetto *ERC FACETS – Face Aesthetics in Contemporary E-Technological Societies*, promosso dall'Università di Torino.

si abbassano, le sopracciglia si inarcano. Vediamo dei *volti*, ma su di essi riconosciamo delle *facce* (cfr. Belting 2013).

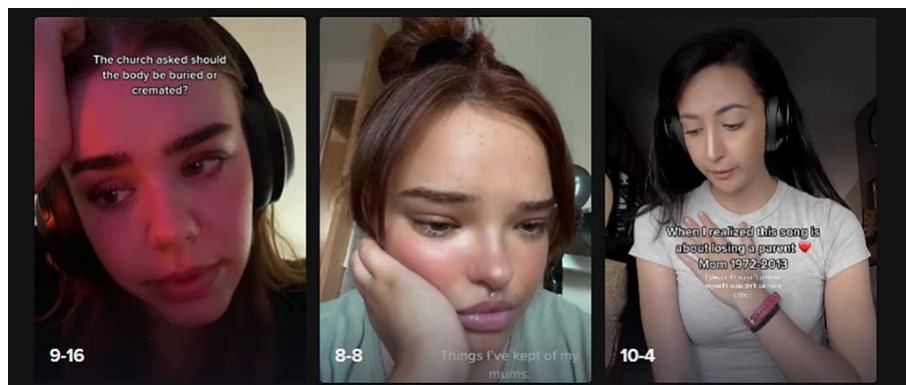


Fig. 30 @griefftok, ottobre 2022, screenshot TikTok, settembre 2025.

Residuo di espressioni arcaiche, queste espressioni sono rimodulate tuttavia a partire dal contesto in cui sono inserite: sono espressioni che prendono spazio all'interno di una specifica estetica del cordoglio che combina le espressioni facciali a linguaggi visivi contemporanei, come l'utilizzo delle emoticon. Queste ultime secondo Marino (2022) nascono come «volti diacritici», con una funzione vicaria di carattere disambiguante, volte cioè a sopperire alla «povertà paralinguistica» della comunicazione online, traducendo emozioni complesse tramite la stilizzazione del volto umano. «Meme primitivi» (Davison 2012), altamente integrati nella comunicazione social tanto da essere a certe condizioni considerati desueti dalle nuove generazioni, le faccine fungono da strumenti di facilitazione comunicativa, diventano parte integrante dell'espressione del cordoglio su social come TikTok. Le emoticon tristi (😞, 😭, ☹️, 😓), incarnando ancora una volta un'ambigua tensione tra stilizzazione culturale e universalità, rappresentano un sistema di espressioni a carattere condiviso e sintetico, traducono emozioni complesse entro un codice standardizzato, che permette agli utenti di prendere parte al dolore altrui tramite un linguaggio immediatamente riconoscibile, condiviso e reiterabile (Marino 2022).

In questo senso, le emoticon non sono in contrasto con la performatività del volto ma ne costituiscono un'estensione mediale: come il volto è il supporto principale dell'autorappresentazione affettiva, così le emoticon ne rappresentano l'omologo tipografico, una forma digitalizzata di mimica sociale. Entrambe contribuiscono alla

costruzione di una presenza emotiva che appare al tempo stesso autentica e mediatizzata, privata e pubblica, individuale e collettiva e che si basa sostanzialmente sul volto. L'impiego di questi segni paralinguistici (Marino 2022) rafforza la percezione della trasparenza affettiva, collocandosi pienamente entro le dinamiche comunicative di TikTok, dove l'espressività è regolata da una commistione strutturale tra spontaneità apparente e regia dell'intimità.

L'utilizzo delle emoticon, infatti, partecipa alla stessa logica performativa che struttura l'estetica del dolore su TikTok: una messa in scena che ambisce alla trasparenza, ma che è profondamente codificata. Si delinea così una cultura visiva del lamento digitale in cui il valore dell'espressione si misura nella capacità di mostrarsi vulnerabili a un pubblico algoritmicamente aggregato in quella forma di vicinanza che con Eriksson Krutrök (2021) abbiamo appunto definito *algorithmic closeness*. È su questo sfondo che l'esibizione del pianto assume un carattere eminentemente teatrale, in continuità con la centralità attribuita da de Martino alla dimensione drammatica del lamento, e che trova una sua declinazione contemporanea conforme alle norme culturali della comunicazione «ipersocial» (Marino e Surace 2023).

3.3.2 Tra messa in scena e trasparenza: il lamento come *performance autentica*

La caratteristica specifica della pratica di *videosharing* in @griektok risiede nella sua natura registica. Il video di #griektok viene a configurarsi innanzitutto e soprattutto come una messa in scena del pianto, che richiede la preparazione di un copione da eseguire da parte dell'utente e che viene effettivamente realizzata quale esecuzione di una serie di atti prestabiliti: dalla progettazione del contenuto del video, alla sua produzione, alla post-produzione, alla condivisione.

La sequenza di atti viene in parte imposta dalle strutture tecnologiche dell'ambiente (che prescrivono durata del video, formato ecc.) in parte determinata dall'adesione a emergenti norme che tendono a caratterizzare il contesto subculturale di TikTok (cfr. Seaver 2017)¹⁰⁴. Le strutture tecnologiche del social network non solo rappresentano già

¹⁰⁴ Sul primo punto si tornerà. Per ora basti dire che ogni *medium* si presenta come ambiente altamente strutturato, che vincola l'espressione e l'esperienza dell'utente a spazi e forme che preesistono il suo intervento e che lo indirizzano in un modo specifico. Nell'ambiente social non è possibile muoversi e raccontarsi in maniera pienamente *libera*, poiché il design stesso dell'ambiente impone spazi di agibilità e utilizzabilità obbligate. Nel caso di TikTok, applicazione che nasce dalla convergenza tra Selfie e video-clip musicale, è possibile menzionare l'imposizione della modalità video, la durata del video (dai 60 secondi

in sé dei vincoli all'azione e all'espressione, ma facilitano ulteriormente lo sviluppo di stili di utilizzo condivisi da parte degli utenti (Eriksson Krutrök 2021). Come si vedrà, l'utilizzo della melodia che accompagna il video di lutto è uno dei tratti ricorrenti, tanto da far parlare di una cultura memetica caratterizzata da quella «svolta sonora» che è stata definita *aural turn* (Abidin e Kaye 2021a), espressione coniata da Crystal Abidin, fondatrice del TikTok Culture Research Network¹⁰⁵. A emergere in modo più significativo è l'idea di una pratica culturale in cui il pianto costituisce il gesto espressivo e performativo fondamentale del sé.

È il caso di un contenuto pubblicato il 27 giugno 2022 dall'account @alexisvwhite, corredato dagli hashtag #griefjourney, #preclampsiaawareness, #griefandloss e #grief. Il contenuto ha raggiunto oltre 3,9 milioni di visualizzazioni e 753 commenti, in un profilo che conta circa 171 mila¹⁰⁶ follower.

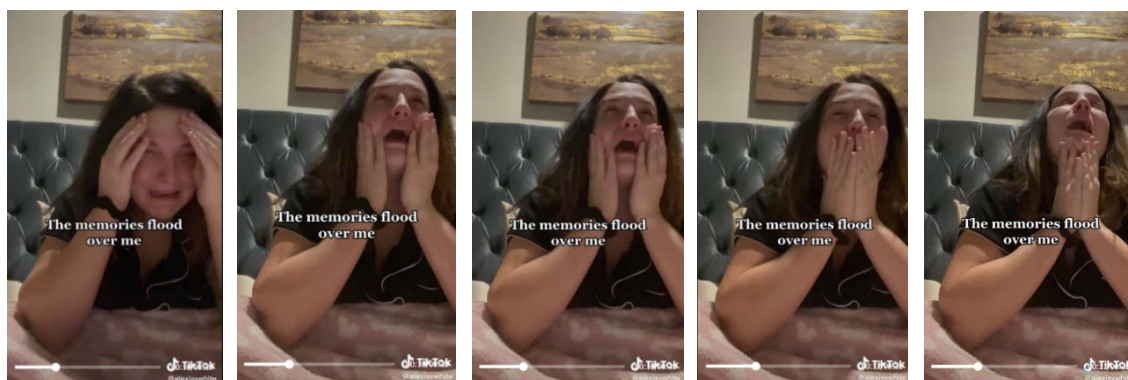


Fig. 31 @alexisvwhite, messa in scena del pianto, ottobre 2022, screenshot TikTok, settembre 2025.

ai 3 minuti), la rapidità e la velocità dello stile, la presenza prevalente del corpo e del volto dell'utente, la centralità della musica in una versione pop, e così via. Proprio per questo motivo parliamo di *affordances* degli ambienti virtuali.

¹⁰⁵ Si rimanda al sito del *TikTok Cultures Research Network* (2025) per una panoramica sulle risorse, progetti ed eventi di ricerca relativi alle culture su TikTok. <https://tiktokcultures.com/>.

¹⁰⁶ Con 171 000 follower, un profilo TikTok rientra nella fascia dei macro-influencer, collocandosi a un livello intermedio tra i micro-influencer (10 000–100 000 follower) e le grandi celebrità della piattaforma, che contano milioni di follower.

Si tratta di un video¹⁰⁷ in formato verticale, tipico di TikTok e dei Reels su Instagram, girato tramite la camera del telefono in modalità selfie. È composto da due sequenze, entrambe in primo piano. Nella prima assistiamo a un momento di commozione: la ragazza rievoca la notizia della nascita della figlia della sorella. Nella seconda, l'espressione emotiva si intensifica e assume i tratti del cordoglio, attraverso una serie di gesti che articolano visivamente il dolore: le mani coprono il volto, poi la bocca, per infine congiungersi in un gesto che richiama la preghiera. Le lacrime stavolta rimandano alla morte della sorella, e alla condizione della bambina in sua assenza. La sequenza si costruisce attraverso una gestualità intensificata e marcata, che contribuisce alla messa in scena di una vulnerabilità emotiva esposta, resa parte integrante della narrazione affettiva proposta dal video.

La seconda parte del video torna più volte nel profilo di #alexisvwhite, montata insieme ad altre immagini all'interno di nuovi contenuti. Il video si inserisce, infatti, all'interno di una pratica commemorativa reiterata nel tempo, attraverso la quale l'autrice costruisce un archivio personale e pubblico composto da materiali eterogenei: alcuni in cui si rivolge direttamente alla camera, raccontando la propria condizione; altri in cui documenta, rimediandoli, momenti rituali legati agli anniversari della perdita¹⁰⁸. Emerge qui una caratteristica tipica delle pratiche del lamento su #griefftok, vale a dire il lutto inteso come condivisione del «percorso intrapreso dal dolente», un lamento che diviene dunque «serie tv» (Sisto 2025, 93). Protagonista assoluto dello *storytelling* audiovisivo rimane il pianto¹⁰⁹, che ricorre anche in un altro video girato all'interno di un'automobile – ambientazione tipica dei contenuti #griefftok – in cui la giovane donna mette in scena un grido di disperazione, accentuando la dimensione performativa dell'emozione¹¹⁰.

I video di #alexisvwhite, da questo punto di vista, colpiscono per il loro aspetto ostentatamente *finzionale*, in contrasto con il contenuto intimo e personale che accompagna le sue performance. Il racconto fa riferimento a un dramma personale, descritto nei dettagli: una condivisione che appare orientata alla ricerca di supporto e

¹⁰⁷ Il video fa parte dei 100 più visualizzati su TikTok tra settembre 2022 e settembre 2023 con hashtag #grief: @alexisvwhite 2022a.

<https://www.tiktok.com/@alexisvwhite/video/7113945129634762027?lang=en>.

¹⁰⁸ @alexisvwhite 2022b. <https://www.tiktok.com/@alexisvwhite/video/7459414573183978783>.

¹⁰⁹ @alexisvwhite 2022c.

<https://www.tiktok.com/@alexisvwhite/video/7072731592933772587?lang=en&q=alexisvwhite&t=1754644774195>.

¹¹⁰ @alexisvwhite 2022d. <https://www.tiktok.com/@alexisvwhite/video/7096115298700610862?lang=en>.

comprensione da parte della comunità. Tuttavia, il modo in cui viene espressa – con una marcata enfasi espressiva e una teatralità che sfiora talvolta il parodico – introduce un grado di esplicita finzione che può generare ambivalenza nella ricezione. La tensione tra espressione di autenticità e costruzione performativa dell'emozione è oggetto di frequente discussione, talvolta in tono ironico, più spesso in forma di critica esplicita, soprattutto da parte degli utenti attivi su altre piattaforme social. I contenuti commemorativi come quelli pubblicati da #alexisvwhite vengono spesso interrogati rispetto alla loro appropriatezza o finalità. Un esempio tra i molti è rappresentato da un post pubblicato un anno fa su Reddit: «*Do people post mourning videos on TikTok for attention or because they are actually grieving?*»¹¹¹, che ha generato un ampio dibattito sulla natura e le motivazioni di tali pratiche. Tra i commenti, uno in particolare esprime in forma sarcastica un disagio diffuso: «*I've told my kid if she makes a TikTok of my final moments I'll haunt her forever*». In alcuni casi, infatti, la logica della visibilità estrema che struttura TikTok – una logica culturale che, come osservano Marino e Surace, spinge a esplorare persino gli «aspetti più materici, biologici e anche schifosi del corpo» (Marino e Surace 2023, XX) – oltrepassa la rappresentazione del dolore personale, arrivando a includere l'immagine del morente o del morto. È una tendenza che riguarda una nicchia crescente di video commemorativi, in cui gli utenti documentano gli ultimi istanti di vita del morente¹¹² o mostrano dettagli post-mortem¹¹³. Per aggirare la censura della piattaforma, questi contenuti ricorrono a strategie visive e narrative ambigue, sospese tra pudore e spettacolo, tra rispetto e attrazione dell'attenzione – come nel caso ricorrente della mano del defunto¹¹⁴, un dettaglio simbolico che conosce oggi una nuova, a tratti inquietante popolarità.

Se i video commemorativi di TikTok ricevono aspre critiche al di fuori della piattaforma, lo scenario in #griefftok si mostra visibilmente differente. È il caso dei numerosi commenti ai video di @alexisvwhite: sono messaggi di supporto, approvazione e sostegno. La risposta collettiva sembra rimandare a una forma di accettazione da parte

¹¹¹ Reddit 2024. <https://www.reddit.com/r/ask/comments/1e7ros1/comment/1e28dm4>.

¹¹² @risewithgrief 2023a.

<https://www.tiktok.com/@risewithgrief/video/7505777826998750510?lang=en&q=%23griefftok&t=1754475841090>.

¹¹³ Per una trattazione delle contemporanee riprese di pratiche fotografiche post-mortem si rimanda a Stylianou-Lambert e Widmaier (2023).

¹¹⁴ @risewithgrief 2023b. <https://www.tiktok.com/@risewithgrief/photo/7527319704663362829?lang=it-IT>.

degli utenti delle norme culturali che regolano il video: norme che fondono insieme trasparenza¹¹⁵ e finzione, autenticità e «ordine di recitazione». Ci si trova, tuttavia, di fronte a una dinamica interessante: la componente recitativa non sembra smentire la percezione di autenticità, ma ne è, al contrario, una condizione. Il video di @alexisvwhite, pur evidenziando tratti visibilmente costruiti, genera nei commentatori un sentimento di vicinanza, riconoscimento e partecipazione, come dimostrano le numerose risposte che ribadiscono la sincerità del dolore espresso, da parte non solo di persone vicine ma anche di sconosciuti¹¹⁶. In questo senso, la forza del contenuto risiede nella sua capacità di apparire emotivamente trasparente, di rendere visibile e condivisibile l'esperienza del lutto.

Questo meccanismo si iscrive in quella che Han definisce la «società della trasparenza», dominata dal «culto dell'autenticità», secondo cui la verità coincide con la visibilità affettiva e l'esposizione di sé. Secondo il filosofo coreano la trasparenza è diventato un imperativo normativo e culturale: nella sua ottica tale «trasparenza» è sinonimo di esposizione compulsiva. In un contesto segnato dal rifiuto della negatività – che Han descrive come una «società senza dolore» (2020) – anche il lutto si trasforma in contenuto da condividere. La narrazione cede il passo a una comunicazione immediata e continua, dove la trasparenza, sostituendosi alla «magia» e alla «rappresentazione», diventa una forma di pressione normativa, un'«ossessione» che, lungi dall'essere liberatoria, veicola nuove modalità di controllo. Nel *panopticon* digitale delineato da Han, infatti, non è la repressione a organizzare il potere, ma l'esibizione volontaria: la libertà di mostrarsi si rovescia in un automatismo dell'esposizione, e «la distanza scenica» propria della rappresentazione rituale lascia il posto all'«esibizione pornografica del privato» (Han 2019, 34).

L'analisi di Han, pur offrendo una lettura efficace delle dinamiche culturali che attraversano la società della visibilità, adotta uno sguardo sistemico e generalizzante che tende a trascurare la varietà dei modi in cui gli utenti abitano concretamente tali dinamiche. Le pratiche commemorative su TikTok, infatti, mostrano una gamma complessa di intenzionalità e codici situati, che non si lasciano ridurre univocamente alla

¹¹⁵ «Full transparency» è un'espressione ricorrente nei contenuti testuali condivisi quotidianamente dal profilo. @alexisvwhite 2022e. <https://www.tiktok.com/@alexisvwhite/video/7319551720781090091>

¹¹⁶ Si consideri che su TikTok non è possibile impostare la modalità «privata» del profilo. Ogni video è commentato in gran parte da persone con cui si ha una relazione di carattere «parasociale».

logica dell'esposizione compulsiva. Focalizzandosi unicamente su tale paradigma, la sua lettura rischia inoltre di depotenziare alcune dimensioni fondamentali di queste pratiche. In particolare, viene oscurato il fatto che il pianto filmato non è mai pura espressione immediata, ma si costruisce attraverso forme codificate, competenze visive, complesse strategie di sceneggiatura, di montaggio e di messa in scena. La «trasparenza», lungi dall'essere una qualità originaria, si configura come un effetto estetico e relazionale, prodotto dall'interazione tra il gesto, l'ambiente mediale e lo sguardo dell'audience.

Il pianto di @griefftok si formalizza all'interno di pratiche audiovisive che si strutturano attorno a format ricorrenti e codificati. Queste pratiche ridanno centralità alla dimensione corporea, soprattutto al volto, collocando l'esperienza del lutto in un regime di visibilità che ne organizza l'espressione secondo codici riconoscibili. Sebbene tali contenuti si presentino in modalità espressive apparentemente disordinate e quotidiane, essi mobilitano, in forma residuale, una gestualità antica che riemerge come memoria incorporata: un repertorio espressivo che, pur dislocato in ambienti domestici e tecnologicamente mediati – il bagno, la stanza da letto, l'automobile – riattiva forme rituali del dolore, restituendole in chiave auto-rappresentativa.

La questione dell'autenticità – termine problematico e controverso, da maneggiare con cautela – rivela un paradosso intrinseco all'espressione del dolore, e alla storia stessa del lamento. Se il lamento è sempre storia di un'esternalizzazione, cioè di gesti che danno forma sociale a un sentimento, allora l'idea di un'interiorità «pura» da esprimere si rivela illusoria. Ciò che emerge è piuttosto che l'interiorità stessa prende corpo soltanto nella sua esternalizzazione, sempre situata entro norme culturali e codici di mediazione. Resta tuttavia diffuso il sogno, mai sopito, che attraverso il gesto possa come trapelare un frammento di interiorità: che l'interiorità *si faccia vedere senza farsi vedere*.

In questo quadro, la dicotomia autenticità/inautenticità appare indecidibile, ciò nonostante, continua a orientare lo sguardo e le pratiche. La «trasparenza» diventa sui social il veicolo di ciò che viene percepito come autentico: nei video commemorativi su TikTok, la trasparenza funziona come dispositivo normativo che impone la visibilità del sé, mentre l'autenticità si manifesta come effetto estetico e relazionale che da tale visibilità scaturisce. Le due dimensioni si intrecciano, al punto che apparire autentici significa esporsi in modo «trasparente».

L'autenticità, intesa in questo senso, non è un dato originario, ma una costruzione performativa, che si realizza attraverso competenze visive e narrative legate a una specifica *digital literacy* («competenza digitale») (Tinmaz et al. 2022): la capacità, implicita o esplicita, di attingere ai repertori audiovisivi di #griefftok, di interpretarli secondo codici estetici e affettivi condivisi e di abitare un regime di visibilità in cui la «trasparenza emotiva» si misura entro criteri socialmente negoziati.

In questo scenario, il lamento digitale si inserisce ancora una volta nella logica degli «affective publics»: collettività temporanee che fanno dell'*engagement* affettivo un criterio primario di partecipazione. La rappresentazione del dolore diventa così un atto performativo regolato da un regime di visibilità: un sistema in cui l'emozione, per essere riconosciuta, deve essere esternata pubblicamente, inscritta in una forma condivisibile, e validata dallo sguardo dell'audience. Questa intersezione tra intimità e spettacolo, tra afflizione e rituale visivo, trova massima espressione nel gesto del pianto di sé filmato ed esposto. È proprio a partire da questo gesto visivo e autoriflessivo che si può parlare di un lamento digitale, articolato attraverso una forma estetica riconoscibile.

3.3.3 Gesti filmati, rituali narcisistici: video, selfie e pianto allo specchio

Il pianto virtuale su TikTok è artificiale, innanzitutto, in quanto espressione culturalmente mediata del dolore: una messa in scena che segue copioni complessi, stratificati, non dissimili da altre forme di rappresentazione rituale del lutto¹¹⁷. A questa mediazione simbolica si aggiunge una dimensione tecnologica: il pianto su TikTok è performato, ma anche filmato, montato, condiviso¹¹⁸. La sua forma finale è il risultato di una convergenza tra gestualità espressiva e dispositivo tecnico. La messa in scena del dolore su #griefftok è infatti condizionata dalle strutture della piattaforma: da un lato, è vincolata alle norme culturali che regolano visibilità e forme di esibizione del dolore; dall'altro, dalle *affordances* tecnologiche che definiscono le possibilità operative dell'ambiente. L'autorappresentazione del sé afflitto emerge così come una forma culturale specifica,

¹¹⁷ Ricordiamo, anche in relazione al discorso appena concluso sulla relazione tra autenticità e performance, l'accusa di Blackmann riportata da de Martino, secondo cui le lamentatrici sarebbero solo «apparentemente immerse nell'angoscia».

¹¹⁸ Anche questa rappresenta in realtà una semplificazione, dal momento che gli elementi di rimediazione si possono moltiplicare. Inoltre, si specifica che non si vuole con questa affermazione considerare il mondo digitale «più mediato» del predigitale. Al contrario, da questo punto di vista si aderisce a un approccio che considera la continuità tra culture predigitali e culture digitali, a partire dalla dimensione culturalmente costruita di entrambi i contesti (Horst e Miller 2012).

radicata nella materialità delle pratiche digitali e resa possibile dall'ibridazione tra dispositivo del selfie e linguaggio del videoclip.

In questo contesto, il selfie assume un ruolo centrale. Come scrive Frosh (2015), il selfie è un'immagine-gesto (*gestural image*) che dice non solo «sono qui», ma anche «eccomi mentre ti mostro me»¹¹⁹. Nel contesto del lamento digitale, questa immagine-gesto assume una funzione performativa: il soggetto che piange non si limita a mostrare un'emozione, ma mette in scena il dolore attraverso un atto di auto-esibizione consapevole. Regista e performer di sé stesso al tempo stesso, incarna pienamente la logica del selfie come dispositivo di autorappresentazione.

Accanto al selfie, la componente «filmica» diventa altrettanto determinante: il pianto virtuale su TikTok è un gesto filmato. Se il cinema ha costituito una rivoluzione nei processi di cristallizzazione e trasmutazione del gesto come sostenuto già da Mauss (1936), tutta la storia del cinema può essere riletta come un susseguirsi di rivoluzioni nella storia del gesto, a partire dal ruolo fondamentale che esso assume nel cinema muto, che sottopone il gesto a processi di amplificazione e teatralizzazione: se il corpo assume infatti il compito di narrare, il gesto assume un ruolo di significazione visiva¹²⁰.

È tuttavia con l'avvento del video che il gesto acquista una dimensione documentaria e performativa che, pur trasformata, riemerge nei linguaggi di TikTok. Già a partire dagli anni Sessanta, artisti e artiste come Vito Acconci, Joan Jonas, Valie Export e Marina Abramović utilizzano il video per registrare gesti minimi, quotidiani, intimi, spesso in tempo reale. Il video introduce una struttura visiva caratterizzata dalla continuità temporale, dal feedback immediato e da un'estetica della bassa definizione, che contribuisce a restituire un senso di «verità» e prossimità corporea. In questo contesto, il gesto si sgancia dalla funzione rappresentativa e si fa azione: è performance, è atto autoriflessivo (Krauss 1976), spesso anche politico, poiché mette in crisi l'idea di una rappresentazione lineare e oggettiva, e pone al centro della scena il corpo stesso come oggetto di indagine estetica e concettuale.

Questa dimensione autoriflessiva si ripresenta, in forma mutata, nella riconfigurazione mediale di TikTok, dove la modalità video si intreccia strutturalmente con quella del

¹¹⁹ Per un approfondimento sul dispositivo del selfie e sui «gesti autoritrattistici» si rimanda a Grespi e Malavasi (2022).

¹²⁰ Per un approfondimento sulla relazione tra gesto e cinema si rimanda a Blümlinger e Lavin (2018) e Grespi (2019).

selfie. Sebbene i dispositivi contemporanei consentano una «modalità specchio», è errato assimilare l'esperienza del selfie a quella di uno specchio: come osservano Dalmasso e Grespi (2023), è impossibile incrociare il proprio sguardo sullo schermo, costantemente oscillante tra l'obiettivo della camera e l'immagine riflessa sul display. Il selfie si configura dunque come un *quasi-specchio* straniante, che ci restituisce a noi stessi da un punto di vista esterno, come se ci osservassimo attraverso lo sguardo di un altro.

In questo contesto, se si volesse parlare di un lamento digitale, il suo gesto fondativo sarebbe l'autoripresa del pianto di fronte a uno specchio imperfetto, in un tentativo a tratti affannoso di riappropriazione della propria immagine speculare, che non si compie mai del tutto. Il pianto su TikTok è, in questo senso, il pianto di un sé sdoppiato, che si guarda mentre piange ma con uno sguardo esterno – un gesto che produce *distanza*, che divide il sé da sé stesso, e che riecheggia, in maniera suggestiva, l'espressione demartiniana sulla lamentatrice «come un'altra che piange».

È in questa duplice dinamica di scissione e connessione – tra regista e performer del pianto, tra soggetto dell'esperienza e oggetto della visione – che si può collocare il rimando a un'opera dell'artista concettuale Bas Jan Ader, *I'm Too Sad to Tell You* (1971) (fig. 32). L'operazione dell'artista si inserisce proprio nel quadro degli usi sperimentali del video negli anni '70, quale indagine su quel «narcisismo» che Rosalind Krauss (1976) considerava costitutivo del medium del video. È la psicologia stessa del video secondo Krauss, con il suo meccanismo di contemporanea registrazione e trasmissione, infatti, a costituire la condizione del sé diviso tra soggetto e oggetto della rappresentazione. È quella stessa psicologia, riconducibile al medium più che al soggetto, a rendere possibile che con il video si faccia *quasi* esperienza di uno specchio, tanto per l'artista che è guardato dalla camera e si scopre esposto allo sguardo altrui, tanto per lo spettatore che vede (o crede) l'artista riflettersi e guardarsi.



Fig. 32 Bas Jan Ader, frame da *I'm too sad to tell you*, film d'arte, 1971.

Il lavoro di Bas Jan Ader consiste in un video in primo piano di tre minuti in bianco e nero in cui il performer piange di fronte alla macchina da presa. L'opera nella sua completezza comprenderebbe anche un post-card con la scritta che conosciamo come titolo dell'opera e delle fotografie che lo ritraggono intento nel pianto, inviati per mail ad un suo amico nel 1970. Ne esiste una versione precedente, andata perduta, ed ulteriori, diffuse successivamente. In tutte, il performer piange, non rivolgendo mai gli occhi alla camera, tenendo per lo più lo sguardo basso, muovendo la testa al variare del lamento e portando spesso le mani verso la faccia o sulla testa.

La ragione della tristezza rimane ignota. Quest'ultimo aspetto, centro di molte interpretazioni critiche dell'opera, può essere plausibilmente connesso alla volontà dell'artista di focalizzare l'attenzione sull'azione in sé, più che su intenzioni e ragioni. Si tratta di un atto che pone al centro l'idea di un pianto mediato e scisso al tempo stesso dal dispositivo dall'auto-ripresa. La mediazione è continua rimediazione: questo aspetto risulta enfatizzato dalla moltiplicazione di versioni e repliche dell'opera da parte dell'artista. Il focus dell'opera sembra in effetti risiedere su quella sottile linea che tiene insieme la «sincerità» dell'attore e l'aspetto melodrammatico e dunque replicabile della performance.

Questa importante opera è stata ripresa, tra i vari artisti, dal contemporaneo David Horvitz. Con la sua opera *Mood Disorder* (2012) l'artista intende indagare la

propagazione in rete di un autoritratto fotografico (fig. 33a), che rappresenta un'immagine stereotipica del dolore. In questo autoritratto Horvitz assume la posizione tipica della testa china, le mani alla testa – una *formula* del dolore che troviamo ricorrente nei fotogrammi di #griefftok – e ha sullo sfondo le onde dell'oceano in tempesta. Per permettere la libera circolazione della foto, Horvitz la inserisce priva da diritti nella pagina di Wikipedia alla voce «Mood disorder», rendendo possibile a chiunque di riutilizzarla.



Fig.33a David Horvitz, *Mood disorder*, fotografia, 2012.

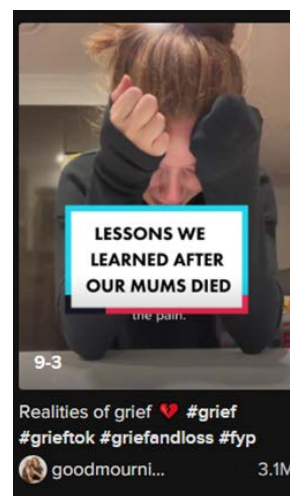


Fig.33b Gesto ricorrente delle mani alla testa, screenshot TikTok, ottobre 2022.

L'artista, successivamente, ricerca l'immagine su Google e ne colleziona tutte le occorrenze. Da questa serie, esposta oggi al MoMA ¹²¹, nasce un volume, in cui l'artista mostra tutti i blog, le pubblicità, gli articoli che hanno riutilizzato l'immagine. In questo modo offre documentazione non solo della propagazione di un'immagine attraverso il web, ma anche della capacità di un'espressione stilizzata, di uno schema visuale stereotipico, di essere riattivato (*re-enacted*) e riutilizzato in contesti differenti.

Questo ci riporta non solo a considerare nuovamente il tema dell'universalità dell'espressione (Darwin 1872), ma a riflettere ulteriormente sulla trasmissibilità del gesto attraverso le immagini, idea cara tanto a Warburg quanto a de Martino. Il gesto messo in scena da Horvitz viene immediatamente riconosciuto nella sua tipicità, al punto da essere ripetuto, rielaborato, ricontestualizzato, rafforzando così la sua forza culturale

¹²¹ Horvitz 2015. <https://www.moma.org/slideshows/40/738>.

e la sua riconoscibilità globale. Il contesto della rete si configura, in questo senso, come un archivio anonimo e potenzialmente infinito di immagini stereotipiche: un «atlante figurato» da cui attingere liberamente, secondo logiche associative e transmediali.

È ancora più interessante che l'opera di Horvitz sia un autoritratto: nella sua operazione l'artista riesce infatti a coniugare il carattere individuale e privato della sua opera e l'universalità stereotipica dell'immagine. L'artista viene in qualche modo espropriato del suo stesso autoritratto, aderendo ad uno schema espressivo talmente condiviso da rendere la sua immagine di dominio pubblico. Si tratta di un «pubblico» certamente peculiare, in cui il privato entra prepotentemente, riconducendo a quel paradossale bilico propriamente social tra intimo ed esposto.

La peculiare fusione tra autorappresentazione e riflesso, evidente già nell'opera di Horvitz, trova una risonanza ancora più marcata nei video di TikTok, dove tale fusione viene calata in un setting tecnologico preciso: quello delle tecnologie della telepresenza, ovvero lo schermo dello smartphone o, in forma genealogicamente anteriore, quello del laptop. È qui che prende forma una particolare relazione tra gesto, visibilità e dispositivo, che non può essere ridotta alle dinamiche di esposizione tipiche di altri media. Comprendere le pratiche affettive su TikTok, infatti, richiede una rinnovata attenzione alle condizioni materiali dell'esperienza dell'utente, al modo in cui il corpo e lo sguardo si confrontano con il dispositivo in una dinamica di riflessione imperfetta e autoriflessiva.

In questa direzione si muove l'interessante proposta di «archeologia dei media» avanzata da Dalmaso e Grespi (2023), secondo cui è possibile individuare nella toeletta una prefigurazione del setting del personal computer come strumento di comunicazione a distanza. Il mobile della toeletta, deputato alle pratiche intime del trucco tanto quanto alle dinamiche sociali del pettegolezzo e dell'affare economico tra XVII e XVIII secolo, avrebbe costituito il luogo di una particolare fusione tra «rituale privato» e «performance pubblica». Tale ibridazione avrebbe reso il corpo femminile «il sito di una spettacolarizzazione dell'ambiente domestico» (Dalmaso e Grespi 2023) paragonabile all'esperienza degli utenti sulle piattaforme di videoconferenza. Secondo le stesse autrici, la similarità tra le due condizioni sarebbe stata colta da alcune sperimentazioni di videoarte degli anni '70, a cui andrebbe riconosciuta l'intuizione di una sostanziale «convergenza tra prossemica del video e funzione dello specchio» – intuizione questa che possiamo riscontrare anche nell'opera di Ader sopra citata.

La condizione tecnologica che ci consente di avvicinare l'esperienza del video di TikTok alle forme contemporanee della telepresenza, da un lato, e alla toeletta delle abitazioni aristocratiche, dall'altro, risiede nella natura quasi-speculare dell'immagine di sé prodotta e condivisa dai tiktokker. Lungi dal costituire un tratto secondario, l'ancoraggio dei video di #griefftok alla struttura del selfie è di assoluta centralità. La condizione dell'utente di TikTok viene infatti a coincidere con quella di un intimo ed esposto rispecchiamento. Se di fronte alla camera dello smartphone le ragazze di #griefftok si specchiano e piangono, il video di #griefftok diviene parte di un rituale *narcisistico* il cui gesto fondamentale consiste in auto-ripresa e condivisione di un pianto allo specchio.

L'immagine del pianto allo specchio non può certamente essere considerata un'immagine archetipica, ma fa parte di una tradizione visuale sedimentata che arriva fino alle giovani tiktokker, ad esempio, sotto forma di videoclip musicale, nella recentissima *Rainsford, Crying in the mirror* (2020) di Rainey Qualley. È stato probabilmente ancora il cinema il principale responsabile dell'emergere nell'immaginario collettivo del gesto specificamente *femminile* di «piangere di fronte allo specchio». Un rivolgimento al cinema sarà allora più che opportuno¹²².

Sono moltissimi i film a poter essere citati in questo contesto. In *Lizzie* (1957) di Hugo Hass l'attrice Eleanor Parker mette in scena un celebre pianto «tripartito» (fig. 34), come tripartita è la personalità della protagonista, alle volte la fragile Elisabeth, a volte la più equilibrata Beth, molto spesso la disinibita e provocante Lizzie. Il pianto di fronte allo specchio costituisce nel film un momento di estrema verità: laddove la realtà quotidiana coglie la protagonista nella sua ingannevole unità, lo specchio rivela la natura frammentata della donna, il suo conflitto interiore, la fragilità della sua stessa costituzione. La superficie riflettente si fa specchio allora della psicologia della donna e del suo tormento.

¹²² Il cinema in questo contesto è pertinente non solo in virtù della sua capacità di creare, rafforzare e tramandare il gesto, ma anche in virtù del ruolo che ha rivestito nel processo di sacralizzazione del volto, a partire dalla centralità del primo piano, come ricostruito già nei primi del '900 da Béla Balázs. Tale teoria doveva molto all'impostazione simmeliana che vuole il cristianesimo e la sua tradizione pittorica responsabili della definitiva collocazione nel volto dell'animo umano e dell'interiorità (cfr. Simmel 1901).



Fig. 34 Eleanor Parker in un frame da *Lizzie*, Hugo Haas, 1957.



Fig. 35 Susan Kohner in un frame da *Imitation of life*, Douglas Sirk, 1959.

Altrettanto drammatico, ma di un dramma ben più politico, è il pianto di Susan Kohner (fig. 35) nel celebre *Imitation of life* (1959) di Douglas Sirk. Il pianto di Sarah è il risultato di anni di discriminazione razziale subita, a causa delle origini di sua madre. A questo momento di disperazione assistiamo, come al precedente, posizionati alle spalle del personaggio, di cui riusciamo a vedere meglio il volto grazie all'immagine riflessa. Quest'immagine ci rivela, inoltre, la presenza della madre in fondo alla stanza, poco prima di essere definitivamente respinta dalla figlia. Il pianto di Sarah riecheggerà nella scena finale del film, quando dopo anni di distanza lei stessa si ritroverà a piangere la morte di sua madre al funerale e a implorare perdono. L'inquadratura del regista sfrutta le possibilità dello specchio a fini diversi. La superficie riflettente gli consente da un lato un ampliamento dello sguardo e, dunque, un'inclusione nell'inquadratura di più punti di

vista. Dall'altro, la manipolazione dello sguardo dello spettatore è un espediente utilizzato allo scopo di entrare nelle dinamiche interiori del personaggio, di rilevarne la sfera più intima. Di fronte allo specchio la ragazza, commentando il colore della sua pelle, ripete «I'm white...white...» e infine urla «white!» in tono disperato, rivelando la ragione della sua sofferenza, ciò che vorrebbe essere, a sé stessa e a sua madre, ma solo tramite la mediazione dallo specchio.

Douglas Sirk è stato d'altra parte uno dei più celebri sperimentatori dello specchio come oggetto cinematografico. Nel suo interessante *The vanity tables of Douglas Sirk* (2015) Mark Rappaport dedica allo specchio hollywoodiano un intero documentario, frutto di un magistrale lavoro di montaggio di brevi estratti di lungometraggi, commentati costantemente dalla voce fuori campo dello stesso regista. È ancora una volta la toeletta a ricevere attenzione. Il *vanity table* è un costrutto in gran parte filmico, il luogo della bellezza che così spesso le dive del cinema hanno occupato, nominato così – dice lo stesso Rappaport – di certo non da una donna: esso incarna il paradosso di una cultura maschiocentrica che chiama la donna ad essere bella a tutti i costi, salvo poi giudicarla «vanitosa». Il luogo del trucco, lungi dall'essere esclusivamente occasione di vanità, si fa mediatore di alcuni momenti focali nello sviluppo narrativo di numerosi e celebri film. Lo stesso Rappaport mostra quanto lo specchio rivesta un ruolo decisivo per il dispiegarsi delle dinamiche psicologiche dei personaggi femminili. Mettersi di fronte a uno specchio è quasi sempre un'esperienza significativa: lo specchio è un ambiente che colloca il personaggio di fronte a sé stesso così come al proprio doppio, a un'immagine di sé che si muove tra coincidenza ed eccentricità. Non solo luogo di vanità, allora, ma anche luogo di evasione e protesta, dolore e pianto.

Più che alla vanità, siamo soliti associare il pianto di fronte allo specchio allo struccarsi: non solo perché le lacrime materialmente «struccano», ma anche perché rappresentano una resa di fronte alla maschera, un momento di intimità che segue la finzione del trucco, una rinuncia al gioco sociale. Tuttavia, una bellissima interpretazione di Margot Robbie (fig. 36) in *I, Tonya* (2017) ci rivela un'ambivalenza interessante. Storia dei tormentati tentativi di una giovane pattinatrice di resistere a una sequela di violenze fisiche e psicologiche inflitte dalla madre, dal marito e dalla società tutta, *I, Tonya* culmina in una sequenza che vede la protagonista prepararsi ad una competizione di fronte allo specchio.



Fig. 36 Margot Robbie in un frame da *I, Tonya*, Craig Gillespie, 2017.

La sequenza del trucco è la rappresentazione di un momento privato di dolore così come di un momento preparatorio al nuovo ingresso in una dimensione sociale dai tratti costrittivi. Il volto della pattinatrice si deforma di continuo tra pianto e sorriso, disperazione e messa in scena. Lo specchio nel film è in sé ambivalente: è il luogo del trucco, della maschera sociale, ma è anche un rifugio, un luogo di sincera espressione. Di fronte allo specchio Tonya si «stacca» dalla realtà, si ritrae dall'arena sportiva e sociale, ma si esercita alla maschera, si prepara ad una nuova messa in scena. Il personaggio femminile, allora, si maschera e si svela insieme, si trucca e piange di fronte a uno specchio che è a un tempo «*vanity*» e «*wailing table*»¹²³ – un dispositivo ambivalente che, nella sua doppia natura, prefigura le dinamiche affettive e performative di alcune pratiche social contemporanee.

3.3.4 Truccarsi a lutto: ego-tanatoestetica

#GRWM è una sigla che sta per «Get Ready With Me», un format ben noto tra gli influencer e non solo, che prevede la condivisione di un video in cui l'utente si riprende mentre si prepara, acconciandosi i capelli, vestendosi e soprattutto truccandosi, mentre si

¹²³ La relazione tra lamento, femminilità e vanità trova una formulazione incisiva nell'analisi di Barbara Grespi, che propone una genealogia di alcune pose delle dive del cinema americano degli anni Quaranta e Cinquanta, riconducendole proprio ai gesti della lamentatrice (Grespi 2019, 262 ss.).

specchia e si mostra al tempo stesso. Si tratta di un format popolare su Youtube già nei primi anni 2000, e oggi assolutamente diffuso in TikTok, dove nel 2023 contava 157 miliardi di visualizzazioni¹²⁴. Nella letteratura accademica, il formato è stato indagato in relazione alla sua capacità di rinforzare standard estetici normativi legati alla femminilità (Green 2022), ma anche come dispositivo ambivalente, capace di mettere in crisi quei medesimi codici attraverso strategie di disidentificazione o estetiche sovversive (Hill 2019; Pirandello 2024) tramite il ricorso, ad esempio, all'ironia, uno dei dispositivi sovversivi per eccellenza in TikTok. Il trucco, in questo senso, è allo stesso tempo mezzo di conformazione e possibilità di deviazione performativa.

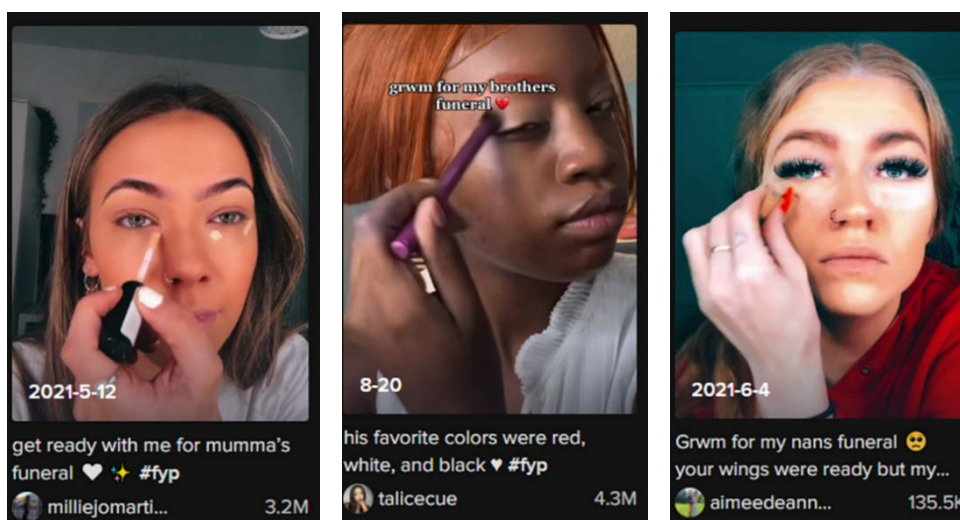


Fig. 37 #GRWM before a funeral, ottobre 2022, screenshot TikTok, settembre 2025.

Il narcisismo del lamento allo specchio in TikTok ha coinvolto anche l'estetica legata alle pratiche funebri: #GRWM before a funeral è l'hashtag che riunisce un grande quantità di video in cui molte utenti documentano il proprio processo di preparazione estetica prima del funerale di una persona cara: si truccano, si vestono, si raccontano ed esprimono il proprio stato d'animo (fig. 37). L'atto del truccarsi, associato alla vanità, alla visibilità sociale, all'auto-esibizione, assume qui un valore rituale e intimo nello stesso tempo. Nei video #GRWM before a funeral, il trucco si mescola letteralmente al pianto: lo precede, lo segue, talvolta lo interrompe. La commistione tra sofferenza e performance raggiunge

¹²⁴ AP News 2022. <https://apnews.com/article/grwm-tiktok-makeup-influencers-youtube-6f3f5ce7ac6be02c7db2285d04261358>.

il paradosso nei cosiddetti «crying makeup tutorials»¹²⁵, che simulano l'estetica del pianto – guance arrossate, occhi lucidi, labbra gonfie – trasformandola in tendenza glamour. Gucci ha persino lanciato proprie versioni di questa tendenza tra il 2019 e il 2021, tra lacrime gioiello (fig. 40) e mascara a «effetto trucco colato», portando la vulnerabilità estetizzata nel linguaggio dell'haute couture.

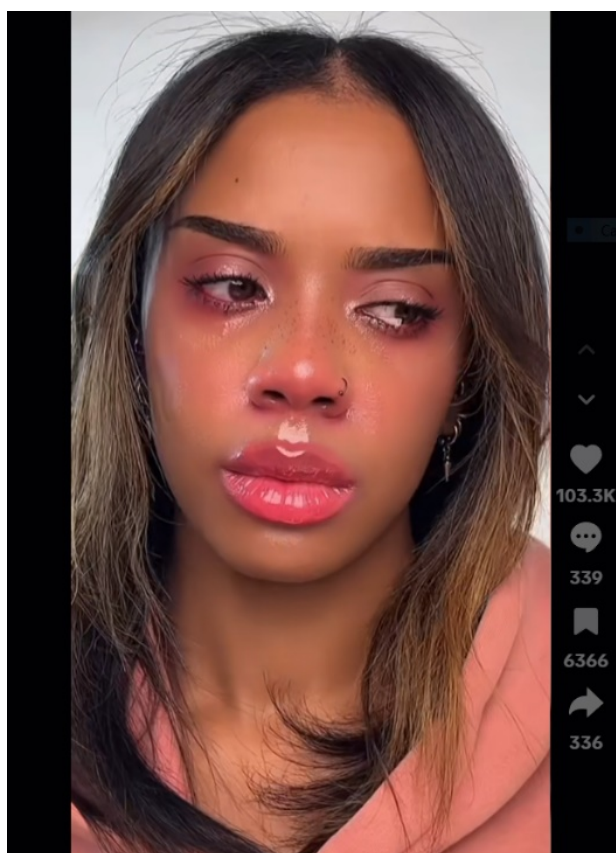


Fig. 38a atarahmayhew, crying make-up tutorial, novembre 2022, screenshot TikTok, settembre 2025.

¹²⁵ Cosmopolitan Italia 2022. <https://www.cosmopolitan.com/it/bellezza/make-up/a41748923/trucco-post-pianto-tutorial-tiktok-tendenza-crying-makeup/>.



Fig.38b sarahnewsfx, Crying make-up tutorial, novembre 2022, screenshot TikTok, settembre 2025.



39. Fotografia dalla sfilata Gucci autunno inverno 2019/2020, Alessandro Michele.

Se nella campagna di Gucci il richiamo alla vulnerabilità come maschera diviene sinonimo di libertà di autodeterminazione, in TikTok il *crying make-up* sembra rientrare piuttosto in un'estetica della fragilità come valore, che produce visibilità attraverso un dolore reso leggibile e «engaging»: si tratta di un ulteriore strumento di simulazione di vulnerabilità, volto a comunicare appartenenza a precisi codici non solo visivi, ma sociali, che contribuiscono a una «romanticizzazione» del dolore non priva di ambiguità.

Nel contesto del lutto il «trucco calato» rientra in quelle forme di esibizione legate all'espressione della sofferenza «senza filtri». In questo atto di esibizione, in cui la vulnerabilità si mescola alla vanità, si radicalizza l'ambivalenza propria dell'esperienza *femminile* dello specchio, in cui interiorità e rappresentazione sociale si fondono in un'unica immagine. Non si tratta di tenere in equilibrio sfera privata e visibilità pubblica, ma di annullarne i confini, rendendoli interscambiabili. Il lutto, così rappresentato, si sottrae sia alla tradizione che lo vuole espressione interiore e silenziosa, sia alla sua codificazione rituale come fatto sociale. Assume invece una forma nuova, modellata su norme subculturali specifiche della piattaforma.

Queste norme sono visive, temporali ed emotive. Sul piano visivo, l'uso di filtri, della musica di sottofondo e di inquadrature richiama l'estetica tipica del «get ready with me», dove l'autenticità è resa attraverso codici di bellezza curata e vulnerabilità esibita. Sul piano temporale, i video sono brevi, frammentati e scanditi da tagli rapidi e montaggi: il lamento è condensato nei tempi accelerati del consumo digitale, reso compatibile con la durata massima imposta dalla piattaforma (60–90 secondi). Infine, sul piano emotivo, il dolore è rappresentato in modo riconoscibile e comunicativo, con l'obiettivo di suscitare empatia immediata. Non c'è spazio per ambiguità o sfumature: il sentimento dev'essere chiaro, leggibile, trasformato in contenuto narrabile.

Questa estetica si innesta su quello che abbiamo definito «narcisismo» del lamento, una forma di rappresentazione in cui il soggetto in lutto diventa al contempo regista, attore e spettatore della propria sofferenza. Se il lamento tradizionale, si svolge attorno al corpo del morto e coinvolge il corpo del vivo, anche qui il corpo è rimesso al centro, con una differenza sostanziale: è il corpo del soggetto in lamento, non quello del defunto, a essere preparato, truccato, esibito. È in questo contesto che provocatoriamente possiamo parlare di «ego-tanatoestetica»: una tanatoestetica rovesciata, in cui l'oggetto dell'attenzione estetica non è il corpo del defunto, ma quello del soggetto in lutto. Se la

tanatometamorfosi consiste nell'insieme di pratiche rituali, estetiche e simboliche che trasformano il morto in defunto (Remotti 2006), in questa forma digitale di lamento il soggetto, davanti allo specchio, compie un rituale di trasformazione su di sé, nel tentativo di rendere visibile la propria condizione, tra memoria, perdita e autopresentazione.

Questa messa in scena del lamento in forma narcisistica si colloca all'interno di una logica strutturalmente ambivalente. Da un lato, consente al soggetto di collocare la propria sofferenza all'interno di uno spazio visibile e condiviso, trovando nella pubblicazione un possibile luogo di riconoscimento e di supporto. Dall'altro, il dolore viene riformulato come contenuto: ciò che è visibile è anche potenzialmente monetizzabile, e deve quindi essere presentato in modo accessibile, decifrabile, coinvolgente. Il *grief* diventa un affetto performativo – uno stato emotivo predisposto alla circolazione e all'interazione algoritmica (Papacharissi 2015). La viralità del lutto si situa nel cuore di una tensione specifica delle piattaforme digitali: quanto più un contenuto aderisce a codici emotivi riconoscibili, tanto più aumenta la sua possibilità di essere visto e condiviso. Ma questa logica di visibilità comporta anche una possibile standardizzazione dell'esperienza affettiva. Il dolore tende a perdere opacità e complessità per assumere i tratti di un'estetica leggibile, ripetibile, compatibile con i tempi e i formati del feed.

Il lamento si adatta così a una logica di esposizione rapida: viene editato, compresso, reso compatibile con le metriche dell'engagement. La viralità del dolore segnala un cambiamento nei modi in cui il lutto viene esperito e condiviso nella cultura visiva contemporanea. L'economia dell'attenzione, tuttavia, orienta fortemente le modalità di rappresentazione: il pianto deve essere chiaro, la commozione comunicabile, il corpo coerente con un certo ideale estetico. In questo quadro, la visibilità del dolore rischia di coincidere con una sua normalizzazione algoritmica, che ne riduce l'ambivalenza e ne orienta la forma. La logica della condivisione trasforma l'espressione del dolore in una forma di esposizione soggettiva regolata da codici sociali e tecnici.

Il lutto diventa visibile nella misura in cui è traducibile in immagine, e dunque in narrazione pubblica. Questa condizione non va letta in termini oppositivi, ma come una trasformazione dei rituali affettivi contemporanei, in cui la soggettività si struttura nella tensione tra cura di sé e produzione di contenuto, tra bisogno di espressione e aderenza

alle logiche di piattaforma, a una specifica *tecnica*, che in quanto tale deve essere appresa e trasmessa da chi ne è più esperto.

3.3.5 Pagata per piangere: lamentatrice o *grief influencer*?

Nel momento in cui il lutto rientra nel campo dell'apparenza e della visibilità e si fa lamento, nel momento in cui il lamento si fa digitale, si affermano nuove regole sociali su come si deve mostrare il dolore. Nascono così codici di comportamento, estetiche del cordoglio e, in alcuni casi, persino nuove professioni. Già nel 2018 Davide Sisto parlava della figura del *Digital Death Manager*, «il mestiere del XXI secolo», una figura incaricata di occuparsi della grande quantità di memorie e resti digitali lasciati dai defunti sotto forma di dati, che costituiscono un complesso di problematiche di carattere etico e giuridico che ruotano attorno alla questione dell'eredità digitale (*digital legacy*) e che rimandano ad esempio alla difesa del «diritto all'oblio» (Mayer-Schoneberger 2009; Ziccardi 2017).

Grief influencer è il nome di una nuova professione femminile legata al pianto: si tratta di una donna «pagata per piangere virtualmente», raccontare e interpretare pubblicamente il dolore della perdita. Le «lamentatrici digitali» sono perlopiù donne giovani che dopo la morte improvvisa di una persona molto vicina, spesso il coniuge, trasformano la propria esperienza di perdita in un «grief journey»¹²⁶ condiviso pubblicamente soprattutto su Instagram, ma in crescendo anche su TikTok. Questa narrazione multimodale, fatta di testi, immagini e video, si sviluppa secondo una traiettoria di trasformazione personale in cui il soggetto dolente assume progressivamente i tratti di una figura resiliente, capace di «riprendersi» (*bouncing back*) attraverso il lavoro su di sé. In uno studio di quest'anno Harju e Pentikäinen sostengono: «All'interno dell'economia delle piattaforme, il lutto viene assoggettato a logiche che lo intrecciano con la cultura degli influencer, in modo tale da mercificare sia il dolore che il sé e, al tempo stesso, da configurare i grief influencer come soggetti resilienti» (Harju e Pentikäinen 2025, 79). Le autrici fanno qui riferimento alla questione della commercializzazione del lutto (*commodification of grief*) (Sumilia e Jacobsen 2024), per cui il dolore diventa un contenuto da curare e capitalizzare,

¹²⁶ Ricordiamo che #griefjourney conta 306.600 video, con 5,8 miliardi di visualizzazioni.

un portato di quella nuova fase delle epoche della morte che abbiamo definito «morte spettacolare».

Il percorso tipico del *grief influencer* inizia con una dichiarazione di vulnerabilità che cerca di normalizzare il dolore e contestare i tabù che riguardano le concezioni della morte privata o nascosta, oppure «smascherare» luoghi comuni e stereotipi riguardo al processo di elaborazione del lutto. Una influencer afferma, ad esempio: «*This journey is anything but pretty... it is actually brutal and raw and relentless*», ma aggiunge: «*I think it's so important to show both [pain and beauty], so people feel less alone*» (Harju e Pentikäinen 2025, 82). Questo gesto è inscritto in una strategia di engagement: l'intimità comunicativa è uno degli strumenti principali con cui gli influencer costruiscono la propria autorità. Le lacrime in camera, l'estetica della fragilità e l'uso di immagini imperfette costituiscono, infatti, «performance vernacolari» in grado di generare credibilità e connessione affettiva. Tuttavia, questa autenticità è il frutto di un'intensa attività di «*affective labour*», ovvero un lavoro emotivo volto a produrre contenuti coerenti con le aspettative algoritmiche e culturali della piattaforma.

Nel tempo, il dolore viene reso produttivo attraverso la retorica della resilienza. Le *grief influencer* iniziano a promuovere una visione del lutto come occasione di empowerment e crescita interiore, con espressioni ricorrenti come «*grief has taught me valuable lessons about life*» o «*through grief, I have found strength, resilience, and a renewed sense of purpose*». La vulnerabilità, in questo contesto, è solo l'anticamera di un ritorno al controllo di sé, spesso mediato da pratiche corporee come l'esercizio fisico. Il «sudore» diventa simbolo di guarigione: «*Good old sweat therapy*», scrive una influencer, che attribuisce all'attività fisica la capacità di «attraversare» e rielaborare emozioni difficili (Harju e Pentikäinen 2025, 83-85). L'apparato visivo di questi post – donne toniche in abbigliamento sportivo, spesso parte di collezioni disegnate da loro stesse – contribuisce a inscrivere il dolore entro i canoni estetici e morali in cui salute, forza e bellezza coincidono.

Questo processo culmina in un'esplicita professionalizzazione del lutto: le influencer diventano *grief coach*¹²⁷, lanciano programmi di accompagnamento alla guarigione emotiva, vendono ebook, agende motivazionali o indumenti con slogan ispirazionali. Un

¹²⁷ *Risewithgrief* è il nome del contatto di una «grief and loss coach» su TikTok. @risewithgrief 2025. <https://www.tiktok.com/@risewithgrief?lang=it-IT>.

esempio paradigmatico si trova nel post in cui una influencer annuncia la sua piattaforma di supporto: «*That's why I created my new year-long metamorphosis thru grief — [nome del programma]*», dichiarando di aver aiutato «*hundreds of griever RISE with their grief*». Il prezzo di accesso a questi percorsi può superare i 1000 dollari, come si legge nella descrizione: «*Enroll before the New Year, and you can save an additional \$1000* 🧡» (Harju e Pentikäinen 2025, 86-87). Qui il dolore diventa oggetto di «estrazione di valore», secondo una logica di «resilienza nella sofferenza», in cui la sofferenza non solo viene superata, ma trasformata in capitale simbolico e monetario.

Il dolore, iscritto nella logica dell'engagement, diventa capitale affettivo: un contenuto emotivo in grado di generare attenzione, reazioni e fidelizzazione. In un'economia fondata sull'interazione, la visibilità dell'afflizione consente l'accesso a diverse forme di monetizzazione, tra cui: i programmi ufficiali delle piattaforme (come il TikTok Creator Rewards Program), le collaborazioni con brand e sponsor, la promozione di servizi personalizzati (coaching, ebook, percorsi motivazionali), le donazioni dirette o i regali virtuali durante le dirette live.

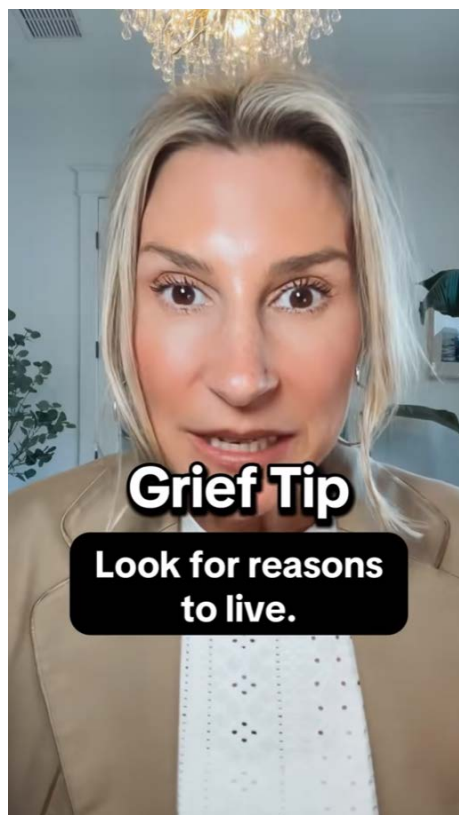


Fig.40 @risewithgrief, *grief influencer*, luglio 2025, screenshot TikTok, settembre 2025.

Anche creator con una base di follower ridotta possono generare profitti rilevanti se il contenuto riesce a ottenere un'alta performance algoritmica.

Tuttavia, l'identità del grief influencer non è priva di tensioni. Harju e Pentikäinen (2025) nel loro studio mostrano che alcune donne desiderano lasciare il social network di appartenenza, perché schiacciate dal bisogno continuo di validazione e dalle pressioni di una vulnerabilità performativa. In un caso esemplare, un'influencer annuncia il suo ritiro scrivendo: «*I have to get away. Away from social media, the external validation and outward focus on impact*» (Harju e Pentikäinen 2025, 88), riconoscendo come la costruzione del sé resiliente imponga anche un prezzo psicologico elevato. Il suo abbandono viene però narrato anch'esso come un atto di resilienza: la capacità, cioè, di «lasciar andare» e riconnettersi con il «vero sé». Questo paradosso – in cui anche la fuga dal sistema viene riscritta come performance che risponde alle norme culturali della piattaforma – evidenzia il potere normativo della cultura della positività: un regime affettivo che esige forza, disciplina, gratitudine e trasformazione, anche (e soprattutto) nei momenti di massimo dolore.

Le lamentatrici digitali rappresentano sì una figura *liminale*, ma che poco ha a che fare con la mediazione di un rapporto con l'aldilà: il loro compito sembra piuttosto collocarsi al crocevia tra dolore individuale, logiche della visibilità, dell'affettività codificata e della commercializzazione del sé. Il loro *grief labour* non è soltanto una forma di coping, ma una risposta adattiva e strategica alle richieste dell'economia delle piattaforme, in cui anche il lamento viene reimmaginato come una tappa verso l'empowerment personale e il successo digitale.

Capitolo 4. Tecniche del lamento digitale e narrative della presenza postuma

4.1 Orientarsi nel lutto, orientarsi in #griefftok

Che cosa significa orientarsi nel lutto? Per Sara Ahmed (2006), essere orientati non è semplicemente «avere una direzione», ma abitare un mondo attraverso linee che si sono sedimentate nel tempo: linee che rendono alcuni oggetti prossimi e altri inaccessibili, che ci mettono in relazione con alcuni corpi e ne escludono altri, che tracciano percorsi di condotta possibili. «L'orientamento riguarda il rendere familiare ciò che è estraneo» (Ahmed 2006, 11)¹²⁸. L'orientamento è inseparabile dal contatto: le emozioni si dirigono sempre verso qualcosa e ci muovono a seconda di ciò con cui entriamo in relazione. Anche ciò che viene respinto o mantenuto a distanza lascia un'impressione sul corpo, e contribuisce a ridefinire le possibilità del movimento.

L'orientamento si manifesta con particolare chiarezza quando viene meno, cioè nel disorientamento: quando non individuiamo condotte possibili. Il lutto può essere descritto come emblema del disorientamento: l'improvvisa assenza del corpo amato rompe il mondo familiare e costringe a cercare nuove linee di appoggio, nuovi punti da cui riprendere orientamento¹²⁹. Come ha mostrato Ernesto de Martino, la perdita si configura come «crisi della presenza», a cavallo tra smarrimento esistenziale e disordine estetico. Le tecniche rituali del pianto sono risposte a questa rottura: offrono linee comuni, gesti riconoscibili, forme stabilite che ri-orientano l'azione e reinscrivono l'esperienza individuale in un orizzonte collettivo, rendendo l'ambiente di nuovo familiare.

¹²⁸ La questione dell'orientamento come familiarità del mondo, che porta Ahmed in *Queer Phenomenology* a un confronto con Kant e Heidegger, risulta molto vicina all'idea demartiniana di presenza come «domesticità del mondo».

¹²⁹ È il lutto stesso a rappresentare quella crisi estetica e culturale che è legata al venir meno di una presenza, in particolare una presenza corporea. Se il concetto heideggeriano di *Dasein* ripreso da de Martino descrive l'essere umano come un essere-nel-mondo costitutivamente localizzato, per il quale il corpo diventa il punto di intersezione tra esistenza e spazio, in confronto con queste riflessioni, Merleau-Ponty (1945) esplora la «spazialità vissuta» del corpo, distinta dalla mera spazialità oggettiva: un corpo che non è solo *situato*, ma anche agente, attivo, in costante interazione con il mondo in quanto *orientato* verso certi *scopi*. È proprio il corpo nella sua vita e nella sua attività a divenire dunque paradigma di *presenza*, laddove il corpo morto richiama a una radicale assenza. Interrompendo la spazialità vissuta, la morte trasforma il corpo da soggetto vivente a oggetto immobile e cosa. Questo passaggio dalla presenza all'assenza genera interrogativi culturali che trovano una risposta nelle tecniche rituali del lamento. Il lamento, cioè il lutto sottoposto a forma culturale, è un'implicita risposta alla complessa domanda su come orientare l'azione di una presenza di fronte a un'assenza.

Guardare ai media digitali da questa prospettiva significa indagarli nella misura in cui rispondono alla questione del lutto intesa, dunque, come crisi esistenziale ed estetica. In questa prospettiva, gli ambienti digitali possono essere letti come contesti decisivi in cui le giovani generazioni, e non solo, negoziano esperienze e significati nei momenti critici. Amanda Lagerkvist li ha definiti «existential media» (2022): spazi tecnologici che danno forma all'esperienza della vulnerabilità, della finitudine e della morte, quelle che definisce «limit situations». In questa prospettiva, prendere parte alle pratiche che si sviluppano online implica un coinvolgimento attivo in processi che non si esauriscono nella comunicazione o nell'intrattenimento, ma rispondono a esigenze esistenziali più profonde.

Nella loro dimensione esistenziale e al tempo stesso estetica, i media digitali assumono una funzione «protettiva». In *Schermare le paure* (2023) Casetti sviluppa riflessioni sul dispositivo cinematografico dello schermo che possono essere estese alle tecniche del lamento. Introduce il concetto di complesso proiezione/protezione per descrivere il funzionamento dei media schermici moderni: dagli spettacoli di fantasmagoria settecentesca alla sala cinematografica, fino alle odierne «bolle» digitali. Lo schermo non è soltanto superficie di estensione percettiva, ma dispositivo che opera un duplice movimento: da un lato protegge l'individuo dall'impatto diretto con un mondo percepito come minaccioso, dall'altro lo riconnette a quel mondo in forma mediata e quindi più gestibile. Le tecniche digitali del lamento si iscrivono in questa logica: da un lato schermano l'utente dall'immediatezza traumatica della perdita, dall'altro proiettano il dolore nello spazio sociale della piattaforma, rendendolo condivisibile e riconoscibile da parte di una comunità di spettatori.

La funzione dello *schermare* richiama, d'altra parte, la dimensione materiale ed «ecologica», come l'abbiamo definita con Gibson¹³⁰, delle pratiche online. Così come nei rituali studiati da de Martino l'ambiente comunitario e rituale circostante agiva da cornice protettiva ed esistenziale, anche gli ambienti digitali possono essere intesi come media che orientano e sostengono l'azione nella misura in cui la loro configurazione tecnica e simbolica lo consente. In questo senso, la tecnica del pianto diventa un dispositivo di orientamento dell'espressione e dell'esperienza: consente all'individuo di ritrovare una

¹³⁰ Si era parlato di una «dimensione ecologica» del rito, che rimanda alla sua funzione di suggerire gesti e corsi d'azione, un'applicazione cioè del concetto di affordances.

direzione, di reinscrivere il gesto entro forme stabilizzate, e di fronteggiare così lo spaesamento che accompagna l'esperienza della perdita.

La figura della *grief influencer* stessa è un *modello* di comportamento che orienta l'espressione. La ricorrenza del pianto in #griefftok è un fenomeno che si iscrive all'interno di un ambiente mediale caratterizzato da tecniche e norme culturali che, stabilizzandosi nel corso del tempo, danno forma a pratiche condivise. Il lutto su TikTok si trasforma in lamento nella misura in cui emerge quale forma di «sapienza del pianto» a cui il singolo aderisce ancorando la propria espressione a codici collettivi.

Associare TikTok alla questione dell'orientamento significa innanzitutto, dunque, concepirlo come medium e ambiente. Alcuni aspetti sono stati già considerati quando abbiamo parlato della pratica narcisista del pianto. Dal punto di vista del medium, l'utente di #griefftok è innanzitutto orientato verso la camera dello smartphone, strumento di registrazione e allo stesso tempo dispositivo ottico che riorganizza lo sguardo. Il corpo dell'utente in lutto si rivolge all'obiettivo come a un occhio artificiale, che sostituisce la comunità presente e al tempo stesso la prefigura. Guardare verso la camera significa guardare contemporaneamente se stessi (nel display che funge da specchio), l'altro immaginato (il pubblico potenziale), e l'occhio tecnologico (l'apparato ottico dell'apparecchio). La camera, in questo modo, orienta il gesto del pianto verso più direzioni simultanee: verso l'interno (introspezione), verso l'esterno (esibizione), e verso l'apparato tecnico che media e condiziona entrambe, come abbiamo visto, *proiettando* e *proteggendo* insieme. La presenza, reale e immaginata, di un pubblico diffuso include amici, sconosciuti e algoritmi, e funziona da orizzonte di riconoscimento e di legittimazione.

Dal punto di vista della piattaforma, entrare in TikTok significa accedere a un ambiente altamente strutturato nel design, in cui le affordances funzionano come dispositivi di direzionamento¹³¹. Come il «What are you thinking?» introdotto da Facebook nel 2007

¹³¹ Basadoci sulla panoramica di Vizcaíno-Verdú e Jaramillo-Dent (2023) possiamo distinguere le affordances in TikTok in tre principali categorie: quelle audio, che comprendono tracce musicali, canzoni, voci ed effetti sonori e consentono la riusabilità, l'imitazione e la promozione di interazioni; quelle visive, che includono immagini, video, testi, emoji, effetti, transizioni, didascalie, hashtag e commenti e che favoriscono la costruzione narrativa, la memetizzazione estetica e l'interazione tra utenti; e infine quelle di condivisione, come *duet*, *stitch*, *green screen*, risposte ai commenti, hashtag e tag, che abilitano la circolazione dei contenuti, l'interazione diretta e la possibilità di imitazione creativa. Tali affordances vanno intese sia come tecniche, cioè come configurazioni proprie della piattaforma, sia come immaginate, ovvero percezioni ed aspettative degli utenti che plasmano i loro comportamenti, definendo così la natura memetica e interattiva distintiva di TikTok.

orientava l'utente all'autonarrazione, così TikTok predispone percorsi d'azione all'interno di un ambiente preprocessato che, in quanto tale, canalizza l'azione¹³². La For You Page (FYP) ne rappresenta la scena principale: un flusso verticale potenzialmente infinito di contenuti non scelti dall'utente ma selezionati dall'algoritmo in base a interazioni e profilazioni¹³³. La FYP è dunque lo spazio che definisce quali contenuti diverranno visibili, replicabili e memorabili. Un video di #griefftok, inserito in queste traiettorie, può raggiungere milioni di utenti che non l'hanno cercato, trasformando un contenuto individuale in esperienza pubblica e potenzialmente virale.

Anche l'interfaccia guida l'azione, incoraggiando modalità di fruizione ritualizzate. Ogni hashtag o audio apre un archivio di varianti, un repertorio di repliche rituali in cui lo stesso format viene reiterato e riutilizzato in contesti diversi. Il gesto di registrarsi piangendo allo specchio di cui abbiamo parlato, ad esempio, è reso possibile dall'interazione tra un dispositivo tecnico (la fotocamera frontale), un format algoritmicamente diffuso (video in soggettiva, canzone associata al lutto) – e un set di funzionalità che legano il contenuto a una genealogia più ampia – (#griefftok, #rip, ecc.).

In questo senso TikTok elicitava forme di comportamento ritualizzato, modellato attraverso affordances che orientano il comportamento. A sua volta l'algoritmo di TikTok, in quanto meccanismo di selezione e raccomandazione, emerge come infrastruttura normativa che seleziona e gerarchizza i contenuti.

Questo tipo di visione rimanda a un'idea dell'algoritmo quale vettore culturale, oltre che tecnico. Nel suo saggio *Algorithms as Culture*, Seaver (2017) propone di considerare gli algoritmi non come entità solo matematiche, ma come prodotti culturali, inscritti in pratiche sociali, immaginari e valori collettivi. A suo avviso, ridurre l'algoritmo a oggetto di calcolo significa trascurare il contesto in cui esso opera, fatto di infrastrutture, discorsi pubblici e usi quotidiani.

Gli algoritmi non sono rocce tecniche in un fiume culturale, ma piuttosto altra acqua. Come altri aspetti della cultura, gli algoritmi sono messi in atto (*enacted*) da pratiche che non tracciano una rigida distinzione tra questioni tecniche e non tecniche, ma le fondono insieme. In questa prospettiva, gli algoritmi non sono oggetti tecnici singolari che entrano in molteplici interazioni culturali, ma oggetti instabili,

¹³² La questione della canalizzazione dell'espressione trova nel rischio di anestetizzazione dell'esperienza di cui parla Han (2019) il suo lato oscuro.

¹³³ Per un approccio interessante agli algoritmi in generale si rimanda a Seaver (2017), Willson (2017) e Pasquinelli (2017). Per analisi dell'algoritmo di TikTok nello specifico: Bhandari e Bimo (2020); Collie e Wilson-Barnao (2020).

culturalmente performati dalle pratiche attraverso cui le persone si relazionano con essi (Seaver 2017, 5).

Proprio per questo l'autore invita a studiare gli algoritmi attraverso strumenti antropologici ed etnografici, considerando come essi vengono percepiti dagli utenti, raccontati dai media e giustificati dai programmatori. Essi sono, infatti, oggetti performativi: non si limitano a classificare o raccomandare contenuti, ma producono realtà sociali, organizzano la visibilità, plasmano gusti e relazioni, diventando parte di rituali quotidiani come lo scorrimento del feed o l'attesa delle notifiche. In questo senso, gli algoritmi riflettono e riproducono ideologie e si circondano di narrazioni culturali – Seaver fa riferimento, ad esempio, al mito della «black box» o della «magia» del calcolo.

In questo senso gli algoritmi vanno interpretati come *tecniche culturali* che più che rispecchiare il mondo, contribuiscono a configurarlo. La prossimità tra algoritmo e ritualità è stata messa in luce anche da un interessante capitolo di Pasquinelli (2017). In *Three Thousand Years of Algorithmic Rituals*, l'autore propone di leggere gli algoritmi come esito di una lunga genealogia culturale che collega i rituali antichi di calcolo spaziale all'emergere contemporaneo dell'intelligenza artificiale. Se Seaver sottolinea l'aspetto socio-culturale degli algoritmi come prodotti situati, Pasquinelli (2017) insiste invece sulla loro continuità storica, mostrando come le più recenti tecnologie non nascano dal nulla, ma dalla sedimentazione di pratiche di rappresentazione e astrazione che hanno sempre avuto una valenza rituale¹³⁴.

In questa prospettiva, gli algoritmi da un lato stabiliscono gerarchie di visibilità: amplificano, ad esempio, alcune estetiche del lutto, e ne marginalizzano altre, producendo norme affettive implicite che regolano ciò che diventa socialmente riconoscibile. Dall'altro lato, questi stessi meccanismi di selezione favoriscono processi di ripetizione e iterazione, grazie ai quali gesti, suoni e immagini si consolidano in repertori condivisi. In questo modo, gli algoritmi non si limitano a filtrare, ma contribuiscono attivamente alla ritualizzazione del dolore, predisponendo i contenuti alla replicazione.

¹³⁴ Secondo Pasquinelli, dalla geometria babilonese alla misurazione agrimensoria romana, fino agli algoritmi di Google, ciò che accomuna queste tecniche è la capacità di trasformare lo spazio in calcolo, traducendo la realtà in griglie simboliche governate da regole. L'algoritmo, in questo senso, non è un dispositivo esclusivamente tecnico, ma una forma rituale di mediazione che orienta la percezione e l'azione, inscrevendo nel calcolo ordini sociali e cosmologie. È in questa prospettiva che Pasquinelli interpreta l'intelligenza artificiale: non come innovazione radicale, ma come nuova fase di una lunga storia di «rituali algoritmici», in cui l'operazione tecnica è inseparabile da credenze, immaginari e dispositivi di potere.

4.1.1 Rituali audiovisivi: ripetizione come remix

Il pianto su #griefftok non si presenta quale espressione caotica e disordinata di uno stato emotivo, ma quale performance culturale che prevede l'adesione a dei precisi codici estetici. L'espressione del pianto in TikTok assume in questo senso una valenza rituale, a condizione però di riconsiderare criticamente che cosa significhi oggi «rito»¹³⁵. Se da un lato tali pratiche condividono con i riti «tradizionali» la funzione di dare forma, visibilità e riconoscimento collettivo al dolore, dall'altro si collocano in un contesto profondamente mutato: il rito digitale su TikTok si immerge nelle forme quotidiane della presenza social, si realizza nella temporalità fluida delle piattaforme, nella circolazione virale dei contenuti e nella costruzione effimera di comunità affettive. I nuovi riti del lamento sono forme di spettacolo orientate a nuovi pubblici e scandite dalle logiche algoritmiche della visibilità, in cui il lutto diventa un contenuto tra gli altri.

Il lamento in TikTok diventa una competenza a cavallo tra capacità espressiva e competenza tecnologica: esso assume, infatti, la forma di rituali audiovisivi che strutturano l'espressione del dolore in codici riconoscibili che rispondono alle possibilità imposte dalla piattaforma. Il frame visivo rappresenta il primo livello dello spazio rituale. Non coincide semplicemente con il luogo ripreso, ma con la cornice audiovisiva che organizza la visibilità di gesti ed espressioni, selezionando cosa mostrare e cosa escludere. Questo frame può essere esteso tramite *caption*, filtri di realtà aumentata, intelligenza artificiale e accompagnamenti sonori, trasformandosi in dispositivo di delimitazione e di messa in scena. Se il frame istituisce il dentro/fuori dell'immagine, è lo *schermo* a definire l'ambivalenza dell'esperienza mediale in un senso più ampio: superficie che espone e, al tempo stesso, protegge, proprio come la *scena*. Come abbiamo visto con Casetti (2023), esso consente di rendere pubblico il dolore, ma anche di schermare l'eccesso affettivo, incanalandolo entro codici gestibili.

All'interno del frame, gli spazi privati del quotidiano – siano essi lo specchio del bagno o l'automobile – non sono rituali in sé, ma lo diventano una volta inquadrati, reiterati e

¹³⁵ Assumere, anche solo come ipotesi di lavoro, che sia possibile parlare di «riti» nel contesto digitale consente di indagare «per differenza» quali elementi e quali funzioni rituali persistano nelle performances online. Inserendoci nel dibattito sulla legittimità del termine «rito online», riteniamo che esso possa essere impiegato solo a condizione di riconoscere la necessità di adattarne la definizione alle nuove forme di comunità digitali, o di elaborarne una distinta. Resta comunque aperta la questione se sia opportuno continuare a utilizzare la categoria di «rito» o se non sia invece necessario sostituirla con un lessico teorico alternativo.

sottoposti a standardizzazioni visive. Questi luoghi incarnano l'ambivalenza costitutiva dei riti online: nessuno spazio condiviso, ma ambienti privati resi pubblici, in cui l'intimità si manifesta come spettacolo. Il quasi-specchio di #griefftok incarna bene questa ambivalenza: è al tempo stesso superficie di introspezione narcisistica e di esposizione, luogo in cui il soggetto si osserva mentre piange e contemporaneamente si offre all'iper-sguardo digitale.

Su un piano ancora più ampio, è l'ambiente stesso di TikTok a configurarsi come ambiente rituale complessivo, in cui si assiste effettivamente alla condivisione di uno stesso spazio digitale. Come abbiamo visto, la sua interfaccia, il feed verticale, le logiche iterative e le funzioni della piattaforma costituiscono il contesto che pre-orienta le pratiche, garantendo la riconoscibilità e la replicabilità dei gesti.

La questione della temporalità costituisce uno degli aspetti più problematici nel tentativo di parlare di «riti online». Nella sua accezione tradizionale, il rito implica infatti una dimensione di simultaneità e di sincronia: è una performance collettiva che richiede la presenza condivisa dei partecipanti nello stesso tempo e nello stesso spazio. Il lamento online, al contrario, si struttura secondo una logica radicalmente diversa. Le pratiche commemorative e rituali in ambiente digitale si configurano come forme di condivisione per accumulazione piuttosto che come atti sincroni, in cui la forza del gesto deriva dalla somma, dalla stratificazione e dall'accumulo dei contributi individuali (cfr. Grespi e Malavasi 2022, 208–223).

In questo senso, ciò che nelle culture pre-digitali si esprimeva attraverso la compresenza fisica di voci, corpi e gesti, nelle piattaforme digitali si traduce in una temporalità asincrona, organizzata da pratiche di registrazione, montaggio, commento e riuso. La performatività del lamento online, tuttavia, non si esaurisce nell'atto singolare, ma si articola in processi di imitazione sociale, replicabilità e circolazione algoritmica che ne dilatano l'efficacia e ne ridistribuiscono nel tempo il carattere rituale.

I riti audiovisivi operano dunque come codificazioni simboliche che garantiscono al dolore visibilità e riconoscibilità. Come notano gli autori nel volume *Remix. Remake. Pratiche di replicabilità*: «Il testo audiovisivo [...] in quanto testo sincretico dotato di livelli figurativi, plastici e ritmici oltre che narrativi, contiene in sé tutte le caratteristiche ottimali per produrre esempi di ripetizione» (Dusi e Spaziant 2006, 22). La replicabilità si struttura come campo di variazione creativa, in cui assume centralità la categoria del

remix. Il remix implica la ricombinazione di elementi eterogenei, suoni, immagini, testi, operando quindi come meccanismo di conservazione e innovazione al tempo stesso.

Il pianto davanti allo specchio o l'uso della stessa canzone vengono riprodotti da centinaia di utenti: ogni nuova iterazione ritualizza il gesto, sancendo l'appartenenza del dolore individuale a un repertorio comune. Funzioni come «stitch» e «duetto»¹³⁶ trasformano l'atto in dialogo, permettendo di accostare il proprio contenuto a quello di altri, di rispondere o di risignificare un contenuto. La logica del loop e la facilità di ricircolazione creano una temporalità ciclica, in cui il dolore non resta legato a un evento unico, ma si ripresenta costantemente come segno condiviso. Hashtag e suoni agiscono infine come archivi digitali: i video si accumulano e costituiscono repertori di pratiche, in cui ogni utente contribuisce a rinnovare e trasformare il rito, generando un continuum tra singolare e collettivo.

In questo intreccio, il lamento digitale appare come un rito audiovisivo replicabile e remixabile, in cui il dolore individuale si consolida come gesto culturale attraverso la sua continua riproduzione e trasformazione. Ciò rimanda ancora una volta alla struttura tecnologica del medium. TikTok è una piattaforma fortemente radicata in una cultura memetica, in cui il contesto viene continuamente rielaborato attraverso una catena infinita di remix (Abidin e Kaye 2021).

4.1.2 Meme e «discorso protetto»

Il concetto di «meme» emerge come nodo teorico cruciale: esso articola, nell'orizzonte digitale contemporaneo, la connessione tra memoria e ripetizione che sorregge il nostro percorso. Il termine «memetica», come è noto, è stato introdotto da Richard Dawkins nel suo *Il gene egoista* (1976) e poi ripreso da Susan Blackmore in *La macchina dei memi* (1999): descritto come virus della mente, il meme assolverebbe la stessa funzione del gene, ma in una dimensione sociale e culturale, capace di replicarsi e dunque radicarsi nell'immaginario collettivo, di propagarsi «saltando di cervello in cervello tramite un

¹³⁶ Lo *stitch* è una funzione di TikTok che consente di incorporare fino a cinque secondi del video di un altro utente all'inizio del proprio contenuto, creando così una continuità visiva e narrativa tra i due. In questo modo, lo *stitch* favorisce la rielaborazione e la risposta diretta, configurandosi come una tecnica di montaggio partecipativo. Il *duetto* permette di accostare il proprio video a quello di un altro utente in uno split screen sincronizzato. Diversamente dallo *stitch*, che inserisce una porzione del video altrui all'interno del proprio, il *duetto* mette in scena una simultaneità performativa, che può assumere forme di imitazione, dialogo o contrappunto.

processo che, in senso lato, si può chiamare imitazione» (Dawkins 1976, 244). Nel sistema del «pool memetico» di cui parla Dawkins Dio stesso sarebbe un «meme», uno del tutto peculiare, caratterizzato da un «alto valore di sopravvivenza». La sua *tenacia* deriverebbe dalla funzione che svolge: rispondere ad un bisogno psicologico, radicato in angosce esistenziali profonde (Dawkins 1976, 245).

Funzione della memoria sociale, unità di replicazione culturale e forma di imitazione, il meme eredita quella costellazione di problematiche che abbiamo già incontrato a proposito del concetto di Mneme elaborato da Semon e ripreso da Warburg. Semon, a sua volta, si rifaceva al maestro Hering, il quale aveva concepito la memoria come «funzione della materia organizzata»: un'idea che permetteva di pensare la tramandabilità dei tratti culturali attraverso processi analoghi a quelli dei fenomeni biologici¹³⁷. È proprio questa nozione di tramandabilità, interpretata nei termini di una «contagiosità» (Tanni 2020, 54), ad aver reso il termine *meme* a sua volta contagioso nell'uso contemporaneo, fino a costituirne l'accezione più nota nell'ambiente digitale.

Il meme diventa nel mondo digitale qualsiasi contenuto digitale virale (immagini, testi, audio, GIF) diffuso in rete attraverso processi di ripetizione e variazione, che si caratterizzano dunque per alti livelli di replicabilità e modificabilità. Se del meme sono già state decretate varie «epoche» (cfr. Tanni 2020; Marino 2024), la sua più recente fase corrisponderebbe a un processo di *ambientalizzazione* che ha modellato il funzionamento di un intero social.

TikTok si configura infatti come un ambiente interamente fondato sul meme: un «microcosmo [...] dove tutto è memetico» (Marino, 2024). Non è tanto che su TikTok circolino dei meme, quanto piuttosto che la piattaforma stessa funzioni secondo una logica memetica, fatta di brevi formati, iterazione, imitazione e variazione, ripetizione e dialogo (Zulli e Zulli 2020). Se come abbiamo già detto, TikTok presenta un insieme di affordances che orientano in modo decisivo le pratiche di produzione e circolazione dei contenuti, le forme culturali che emergono nel contesto di TikTok sono determinate dalle norme culturali del meme. Su TikTok la *formula* è, più che una cornice iconico-testuale relativa al singolo contenuto, una logica che struttura l'azione dell'utente, predisponendo alla condivisione, alla partecipazione e all'imitazione (Zulli e Zulli 2021).

¹³⁷ Per un approfondimento sulla relazione tra Warburg e la memetica si rimanda a Pinotti (2017) e Sbrilli (2014).

La struttura di TikTok fornisce all'utente templates e format ricorrenti, che fungono da *script rituali*¹³⁸, che guidano l'espressione, costituendo un complesso predefinito di gesti, suoni e formule narrative entro cui il contributo individuale assume significato. Questo aspetto assume centralità nel contesto del lamento digitale in TikTok: proprio per la sua struttura iterativa, l'ambiente memetico di #griefftok produce uno spazio discorsivo «protetto» dove il singolo video, inserendosi in un format riconoscibile, non appare come un atto isolato, ma come variazione all'interno di una catena già legittimata dalla comunità e sostenuta dall'algoritmo di visibilità.

La logica memetica, in questo senso, opera come una vera e propria tecnologia rituale: codifica la ripetizione e, al tempo stesso, apre spazi di differenziazione creativa. Riproduce così, da un lato, quella tensione tra libertà e vincolo che, con de Martino, abbiamo riconosciuto come costitutiva del discorso rituale; dall'altro, quella compresenza di ripetizione e variazione che caratterizza ogni unità della memoria sociale, *mnemetica* o *memetica* che sia.

Ogni nuova iterazione delle formule del pianto virtuale su #griefftok – inteso come forma multimodale di espressione del lutto – non solo rafforza la riconoscibilità del rito, ma ne rinnova il senso, contribuendo a inscrivere il lutto in una memoria collettiva che è al tempo stesso archivio e flusso virale. In questo modo, #griefftok non si limita a diffondere contenuti, ma istituisce forme condivise di partecipazione affettiva, in cui il dolore individuale diventa socialmente significativo proprio attraverso la ripetizione ritualizzata basata sul remix. In #griefftok i template narrativi funzionano come formule rituali che guidano l'espressione individuale. Al pari delle *image macro* dei primi meme (cfr. Tanni 2020), questi format non hanno valore per la loro originalità, ma per la loro riconoscibilità immediata, che orienta la ricezione e permette la variazione individuale all'interno di una struttura collettiva. Nella maggior parte dei casi è l'audio a costituire il principio guida attorno a cui la replicabilità del contenuto si organizza: abbiamo già parlato di un «aural turn» all'interno della cultura memetica, che segnerebbe il transito

¹³⁸ L'idea di «script rituale» è centrale per comprendere la relazione, più volte evocata, tra rito, teatro e performance, nella sua duplice vocazione artistica e sociale (Grimes 1990). Di recente l'antropologo Martin Hoover, intervenendo a *The 7th International Symposium of the Death Online Research Network* (Helsinki 2024), ha sottolineato la fecondità di riprendere la nozione di script per analizzare le forme di ritualità digitale, in particolare quelle che si sviluppano su TikTok. In questo contesto, lo script non descrive soltanto una sequenza prestabilita di azioni, ma indica un modello di comportamento ripetibile e adattabile, che funge da matrice per le performance commemorative e per le pratiche di lamento online.

del principio di organizzazione del meme dal piano visuale a quello uditivo (Abidin e Kaye 2021a).

«*There was before you, and there was during you, for some reason I never thought there would be an “After you”*»¹³⁹ è un esempio di template narrativo altamente ricorrente in #griefftok. La sua struttura tripartita (prima/durante/dopo) segmenta il racconto in momenti distinti, producendo un effetto elegiaco e memoriale. Questo dispositivo permette di trasformare l'esperienza soggettiva della perdita in una narrazione standardizzata, in cui le immagini si adeguano all'audio e al *text overlay* che accompagna il video, reso facilmente riconoscibile dagli altri utenti e dunque replicabile.

La forza del format sta proprio nella sua prevedibilità: la sequenza temporale non descrive soltanto un vissuto personale, ma lo preforma, inscrivendolo in un codice narrativo collettivo di memoria e riconoscimento. È opportuno specificare, tuttavia, che questo format non rimane confinato alla commemorazione luttuosa: il template ricorre nelle narrazioni relative a perdite di più ampio genere, come la fine di una relazione. Se l'espressione, tratta da un romanzo pop della scrittrice americana Colleen Hoover rimanda nella trama del romanzo all'esperienza della morte della protagonista, nella circolazione su TikTok, l'audio, e con esso il template, non resta circoscritto all'esperienza del lutto, ma viene frequentemente riutilizzato per narrare la fine di relazioni sentimentali, ad esempio. La struttura vuota del «*prima/durante/dopo*» rende questo format, infatti, estremamente flessibile, adattabile a situazioni diverse che condividono la logica della cesura affettiva e biografica. Tale capacità di adattamento rivela l'ambivalenza del lamento digitale: da un lato, l'inserimento in codici memetici offre strumenti di appropriazione personale e riconoscimento collettivo; dall'altro, la dispersione del lamento tra format eterogenei diluisce la straordinarietà del funebre entro le logiche quotidiane della viralità, rendendo il «grief» un contenuto tra gli altri.

¹³⁹ @gwennevere1123 2022. <https://www.tiktok.com/@gwennevere1123/video/7108764159076011310>; @britaindentetomlin 2024. <https://www.tiktok.com/@britaindentetomlin/video/7402072668557593898>.

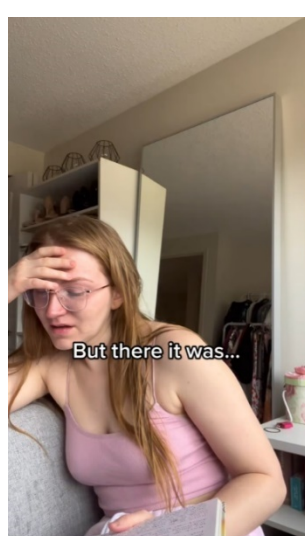
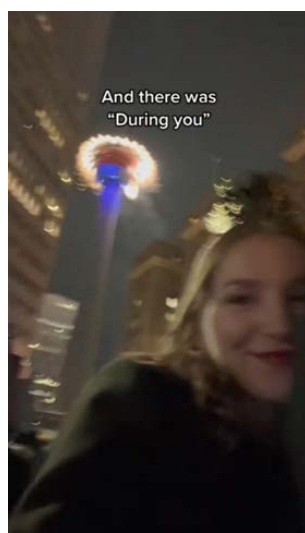


Fig. 41 Screenshot del format «Therewasbeforeyou», luglio 2024, screenshot TikTok, agosto 2025.

Più specificamente legato al lamento è invece il template «*Things they don't tell you about grief...*», un format che si accompagna spesso ad hashtag come #griefjourney o #griefawareness, rientrando quindi in un sottogruppo dei video di #griefftok che rimandano precisamente al supporto emotivo e che sfociano talvolta nelle pratiche di *grief coaching* tipiche dei grief influencer, ma non solo. La formula è rivelativa di un aspetto tutt'altro che secondario delle pratiche commemorative digitali: la comunità di #griefftok si auto-concepisce come uno spazio in cui poter produrre delle contronarrazioni. L'utente si colloca nel ruolo di testimone che svela verità taciute dalla società, spesso connesse all'esperienza del dolore che segue la morte di una persona cara. L'efficacia sta nella tensione tra la promessa di un «non detto» e la sua esposizione pubblica, generando un frame confessionale che assume i tratti di una critica sociale. Tale tendenza va letta all'interno di un più ampio complesso di narrative che configurano i social media come spazi protetti in cui esprimere forme di lutto non riconosciuto (*disenfranchised grief*¹⁴⁰). Se il termine, come abbiamo detto, si riferisce a forme di lutto che non trovano legittimazione nel contesto sociale – un esempio è il lutto per animali domestici o lutto per una celebrità (*parasocial grief*)¹⁴¹, ma anche forme di lamento politico come quello per Mahsa Amini – ciò che ci interessa qui sottolineare è il modo in cui il lutto non riconosciuto non rimanda a un *oggetto*, ma a una *modalità* di performare il lamento.

4.1.3 Disorientarsi in #griefftok: lamento ironico e aldilà

La cultura memetica di #griefftok si caratterizza per una duplice natura: da un lato offre codici standardizzati di espressione, dall'altro apre spazi di negoziazione e risemantizzazione che spesso assumono un valore contronarrativo. La replicabilità e la riconoscibilità dei format memetici forniscono agli utenti una cornice che consente di esprimere il dolore in forme inattese. In questo senso la replicabilità agisce come dispositivo di omologazione interna e potenzialmente come contronarrazione esterna: l'emergere di norme culturali proprie di TikTok può divenire così un modo di mettere in discussione le convenzioni del lutto. Poiché l'app si ispira al videoclip musicale e la sua cultura memetica è fondata sull'audio, tra le affordances più forti vi è quella di orientare

¹⁴⁰ Si rimanda a Doka (1999) e a Thompson e Doka (2017).

¹⁴¹ Più precisamente con «parasocial grief» si intende dolore suscitato dalla perdita di figure mediatiche con cui si è sviluppato un legame unilaterale. Tra i vari contributi, si rimanda all'articolo «R.I.P. Kutner: Parasocial Grief Following the Death of a Television Character» (DeGroot e Leith 2018).

le pratiche del lutto verso la forma del videoclip. Da qui deriva il fenomeno del «lamento danzato»: la coreografia entra a far parte del repertorio del lutto, trasformandolo in performance sospesa tra pianto e spettacolo, tra dolore e intrattenimento pop. Una simile dinamica è stata tematizzata anche nell'opera *The Fandango Discoteca* dell'artista Annie Frost Nicholson, realizzata con il collettivo *The Loss Project* e ospitata a Canary Wharf. L'installazione – una discoteca itinerante a cielo aperto – è concepita come spazio comunitario in cui l'elaborazione del lutto si articola attraverso pratiche corporee collettive, in particolare il movimento danzato e la condivisione musicale. In questa prospettiva, la danza non è riducibile a semplice intrattenimento, ma ambisce alla funzione di *tecnica del corpo*, capace di orientare l'esperienza emotiva a partire dall'adozione di movimenti prestabiliti. All'interno di un contesto urbano segnato dal razionalismo architettonico e dall'iper-finanziarizzazione, la discoteca introduce un luogo liminale in cui il lutto si trasforma in esperienza collettiva di movimento, dialogo e condivisione ludica.

Questo fenomeno si iscrive in un processo più ampio che rimanda alla norma per eccellenza della cultura memetica: l'ironia. Il linguaggio memetico è un linguaggio ironico, tanto che si è parlato di varie epoche dei meme anche sulla base dell'ironia (cfr. Tanni 2020). Nel lamento ironico la performatività del pianto viene contaminata da tratti di leggerezza o comicità. L'accostamento tra gesti di lutto e linguaggi pop produce una forma di *playfulness* che reinscrive l'espressione del dolore in un registro ambivalente, incomprensibile agli outsider. Questo «gioco funebre», al limite tra *pathos* e spettacolo, rielabora le convenzioni del lamento rendendole al tempo stesso familiari e stranianti.

Nel suo studio *Digital Death Humour* (2025), Moa Eriksson Krutrök analizza come TikTok diventi un laboratorio privilegiato per osservare le trasformazioni dei discorsi digitali sulla morte, ponendo al centro l'umorismo come modalità inedita di elaborazione e collettivizzazione del lutto. Uno dei casi più interessanti di ibridazione fra gioco e lutto è rappresentato dalla serie *Heaven Receptionist* di Taryn Delanie Smith (@taryntino21), che impersona Denise, una receptionist all'ingresso del paradiso, in accappatoio e turbante, dotata di un rasoio come auricolare improvvisato (fig. 42). La scenografia ironizza sull'iconografia pop-mediatica del paradiso (cielo azzurro, nuvole bianche), inserendola in un contesto quotidiano che acuisce l'aspetto comico: un ufficio qualunque, abitato da un personaggio che accoglie anime smarrite, compila pratiche, risponde a

telefonate. A stupire non è il successo del format – la *Heaven Receptionist* accumula migliaia di visualizzazioni – quanto il fatto che per molti utenti esso diventi uno spazio di conforto e di rielaborazione del lutto. Nei commenti compaiono richieste esplicite a Denise di accogliere genitori, figli o amici defunti, e l'autrice risponde mettendo in scena piccoli rituali di accoglienza, che assumono valore consolatorio. Le richieste sono talmente tante che dopo alcuni mesi di attività la protagonista si «toglie la maschera» e pubblica un video in cui mostra evidenti segni di commozione¹⁴².

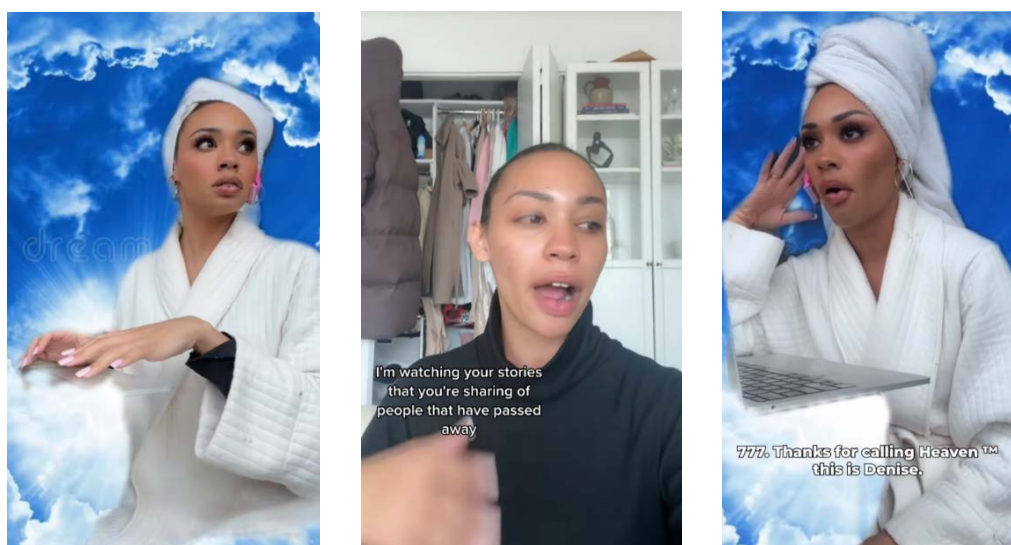


Fig. 42 @taryntino21, «The Heaven Receptionist», novembre 2024, screenshot TikTok, agosto 2025.

Nel procedere di questa «farsa» gli utenti affidano ai video il compito di reinscrivere i propri cari in una narrazione postuma. In questo senso, la *Heaven Receptionist* fa parodia dell'aldilà, e contemporaneamente risponde alla domanda di presenza da parte degli utenti, ibridando estetiche pop, linguaggi digitali a bisogni rituali orfani chiamando gli utenti a una forma di gioco. Parliamo di «gioco» – celebre categoria fondativa del culturale già in Huizinga (1938) – seguendo la lezione di Massimo Leone, il quale in *Spiritualità digitale* sottolinea che la trascendenza nella contemporaneità si traduce spesso in gioco, inteso come esperienza temporanea e volontaria del «sacro». Il gioco istituisce infatti una configurazione di regole che, per la durata della performance, orienta i comportamenti e permette ai partecipanti di riconoscersi vicendevolmente in un bisogno

¹⁴² The Heaven Receptionist 2023.

<https://www.tiktok.com/@taryndelaniesmith/video/7213428971336207659>.

di trascendenza. A differenza del rito «tradizionale», in cui la ripetizione rimanda a una dimensione temporale mitica, capace di conferire continuità e stabilità di senso, il gioco digitale e postmoderno sarebbe consapevole della propria arbitrarietà e temporaneità: esso si presenta come liturgia solo «esteriore», surrogato effimero del rito, che non doma in modo duraturo l'angoscia della morte, ma risponde (seppur fugacemente) al desiderio umano di comunità e di condivisione del limite. In questo senso, la ludicità che caratterizza molte pratiche online non va intesa come semplice evasione, bensì come indice di una trasformazione più profonda della ritualità, o quantomeno come sintomo di un bisogno.

Ancora secondo Eriksson Krutrök la *playfulness* funziona nel contesto di #griefftok come meccanismo di difesa individuale – nel nostro apparato concettuale una *tecnica di distanza* – ma anche come pratica sociale capace di rinegoziare tabù relativi alla mortalità e al post-mortem, generando comunità affettive online e nuovi spazi di risignificazione. Lungi dall'essere un elemento marginale, il comico assume qui la funzione di linguaggio culturale attraverso cui gli utenti affrontano l'assenza e la finitudine, intrecciando memoria, gioco e immaginario dell'aldilà. Al tempo stesso, la dimensione pubblica e algoritmica di queste pratiche introduce tensioni e possibili rischi di trivializzazione: un caso eclatante in questo senso è stato il caso #deathprank: un trend che prevedeva che gli utenti comunicassero la morte fittizia della celebrità preferita a membri della propria famiglia, ironizzando dunque su una realtà tutta online del lutto: il *parasocial grief*, appunto, lutto per celebrità. Tra trivializzazione e bisogno rituale, #griefftok diventa uno spazio effimero e partecipativo, sede di rinegoziazioni che producono scarti e deviazioni che interrogano le forme dominanti della rappresentazione del lutto.

È quello che accade nel caso della diffusione virale su TikTok di un filtro noto con hashtag come #CallYouInHeaven, #SomeoneFromHeavenWantsToSaySomething, o #MessageFromHeaven. Questo effetto invita l'utente rivolgere il pensiero a una persona cara defunta, per poi attivare il filtro e ricevere un «messaggio» o una frase che simula provenire dall'aldilà. L'esperienza è ipnotica e immediata, grazie a uno script lirico che attinge al dolore e alla nostalgia.

Questi format reinscrivono i morti nello spazio comunicativo dei vivi, traducendo la loro assenza in tracce narrative che attestano la possibilità di un dialogo ancora attivo. In questo contesto la mediazione della relazione con i morti rappresenta l'oggetto

privilegiato delle pratiche di rinegoziazione online, in cui le pratiche e le narrative social cercano di negoziare il rapporto con i defunti, sperimentando nuove forme di mediazione e contatto.

L'ironia qui non neutralizza il *pathos*, ma lo rende accessibile e condivisibile, iscrivendo le pratiche di #griefftok in un tessuto immaginario più ampio, che reinventa un motivo culturale ricorrente attraverso le affordances del mondo digitale. Il «ritorno dei morti» viene inserito in uno spazio in cui l'aldilà è reso prossimo, abitabile e quotidiano attraverso meme, format e ritualità digitali. È in questo senso che il lamento digitale si fa carico non solo della sua funzione primaria di espressione del dolore, ma anche della sua funzione storica di mediazione: negoziare e riformulare il rapporto con i defunti nell'epoca algoritmica.

4.2 Il «ritorno dei morti» nel digitale: contro-narrative della presenza postuma

Il lamento digitale, in TikTok e non solo, segna una trasformazione radicale delle pratiche di commemorazione. Se in molte società occidentali moderne il lutto è stato a lungo relegato all'invisibilità, confinato a gesti sobri e a un contenimento decoroso delle emozioni, le piattaforme digitali hanno prodotto un'inversione di tendenza, riportando al centro della scena forme espressive che si espongono pubblicamente con intensità spesso percepita come eccessiva. L'ostentazione del dolore online contrasta con l'ideale moderno di compostezza che ha fatto della ripresa immediata delle attività quotidiane un segno di dignità sociale e di autocontrollo. De Martino (1958) aveva già messo in evidenza come il «lavoro del lutto» implicasse un processo di riadattamento progressivo alla realtà, un percorso che nelle culture premoderne era scandito da ritualità collettive e da una sospensione temporale codificata. Freud (1917), nel suo celebre lavoro sul lutto, ed Elisabeth Kübler Ross (2005), autrice della nota teoria delle «cinque fasi del lutto», hanno sottolineato da prospettive diverse come l'elaborazione della perdita segua una propria temporalità interna, che non può ridursi a un ritorno immediato alla normalità. Da una prospettiva diversa, di carattere antropologico, Hertz (1907) ha in maniera interessante collocato l'origine di questa temporalità nella durata del processo di decomposizione del corpo, a dimostrazione di come i tempi del lutto siano sempre legati a dimensioni biologiche, simboliche e rituali.

La modernità ha progressivamente ridotto queste temporalità, fino quasi a eliminarle del tutto, sostituendole con un modello culturale che valorizza la continuità operativa e l'imperturbabilità di fronte alla perdita. In questo contesto, la manifestazione esplicita del dolore diviene motivo di imbarazzo o di scandalo, di «vergogna», secondo l'analisi di Wilce (2009)¹⁴³.

Già Geoffrey Gorer (1994), in un noto saggio, parlava di «pornografia della morte», osservando come la modernità avesse reso invisibile la morte e indecente il lutto, al punto che ciò che un tempo era considerato parte del legittimo spettacolo sociale era poi stato relegato al privato e al segreto, terreno fertile per fantasie colpevoli. Gorer distingueva tra oscenità, fenomeno universale che nasce dal turbamento provocato da parole o gesti «fuori posto», e pornografia, esperienza individualizzata che investe ciò che viene socialmente ritenuto vergognoso o innominabile. Storicamente associata al sesso, secondo l'autore la pornografia si è progressivamente spostata verso l'ambito della morte, riflettendo una trasformazione culturale che ha reso il sesso sempre più visibile e la morte sempre più rimossa. Non è un caso che Byung-Chul Han abbia definito «pornografica» l'esperienza social contemporanea, fondata su un regime di esposizione totale che metterebbe in crisi i confini della decenza.

È proprio in questa tensione che acquista senso la categoria di scandalo. Derivato dal greco *skándalon*, «ostacolo» o «inciampo», il termine designa un'azione capace di turbare la coscienza collettiva e di mettere in discussione i codici morali condivisi. Lo scandalo è sempre pubblico, si produce attraverso l'esposizione e genera attrito rispetto alle norme della visibilità. A differenza dell'oscenità, lo scandalo non si limita a trasgredire: può inaugurare un mutamento, rivelare la storicità della norma, aprire lo spazio per nuove configurazioni simboliche. È in questo senso che il lamento digitale, con le sue forme di ostentazione emotiva, non appare soltanto come un residuo arcaico o patologico (come spesso giudicato da uno sguardo esterno), ma come un gesto potenzialmente contronormativo. Le relazioni parasociali, le pratiche di *disenfranchised grief* e le modalità ironiche di pianto che abbiamo visto emergere in alcuni dei casi menzionati non

¹⁴³ In particolare, Wilce nell'opera *Crying Shame* mette in evidenza come la manifestazione pubblica del dolore sia spesso accompagnata dall'insorgere di una vergogna collettiva. Questo fenomeno culturale dipende dalla circolazione globale di determinate ideologie linguistiche, che producono una sorta di «metaemozione»: una vergogna moderna nei confronti dell'eccesso emotivo, capace di esercitare una funzione di normalizzazione sulle modalità espressive.

vanno intese come deviazioni marginali, ma come indizi di una più ampia rinegoziazione collettiva del rapporto tra dolore, comunità e regimi sociali della visibilità¹⁴⁴.

Questa inversione di tendenza si colloca all'interno di una narrazione più ampia, diffusa tanto nel mondo accademico quanto nel discorso popolare, che può essere condensata nella formula: i morti sono tornati. Il «ritorno del morto» è la trama narrativa che esemplifica il mutamento culturale in atto già da tempo: come già detto, la rivoluzione digitale del lutto è legata innanzitutto all'emergere di forme di *presenza*¹⁴⁵ *postuma* negli spazi della quotidianità.

Già Sisto apriva *La morte si fa social* con l'aneddoto personale, risalente al 2014, di un promemoria automatico di Facebook che segnalava inavvertitamente il compleanno di un amico defunto: un piccolo *inciampo* algoritmico che rivela l'imprevista permanenza dei morti nelle logiche della rete. Ancora più evidenti erano, in anni precedenti all'introduzione del profilo commemorativo su Facebook (2009), i casi¹⁴⁶ che mettevano in luce il vuoto giuridico e la necessità di strumenti normativi capaci di gestire l'apparizione improvvisa e incontrollata di tracce, resti, fantasmi¹⁴⁷ di materia digitale – «digital zombies» nei termini di Bassett (2015), «morti fisicamente, vivi virtualmente, attivi socialmente»¹⁴⁸ – che popolano nella loro varietà i nuovi spazi liminali a carattere

¹⁴⁴ Come si vedrà l'aspetto contronormativo è solo una parte di forme di ri-orientamento più ampie in cui le dinamiche degli utenti hanno un'incidenza parziale.

¹⁴⁵ Il concetto di *presence* è stato riportato all'attenzione della comunità scientifica nel 1992 con il lancio della rivista *Presence. Teleoperators and Virtual Environment*, dedicata allo studio dei teleoperatori, dispositivi controllati a distanza tramite le percezioni sensoriali di un operatore umano. In quel contesto, «telepresenza» indicava la sensazione dell'operatore di trovarsi nel luogo in cui si trovava il dispositivo da lui manovrato. Da queste prime riflessioni si è sviluppato un campo di studi pluridisciplinare che indaga le condizioni tecnologiche, cognitive e percettive in grado di suscitare esperienze caratterizzate da immediatezza e trasparenza (Lombard e Ditton 1997; Slater 2003; Riva et al. 2007). Una definizione tra le più condivise descrive la presenza come «illusione percettiva di non mediazione» (Lombard e Ditton 1997), vale a dire un'esperienza in cui la tecnologia, pur costituendo la condizione di possibilità dell'esperienza, tende a rendersi invisibile (Bolter e Grusin 1999). In questa direzione, Riva (2009) ha proposto una lettura cognitiva ed ecologica del fenomeno, che mette in relazione la presenza con la capacità del soggetto di orientarsi e agire entro un ambiente secondo il paradigma delle affordances (Gibson 1979). Tale prospettiva consente di intendere la presenza non soltanto come effetto di tecniche immersive, ma come condizione antropologica e culturale, radicata nella correlazione tra percezione, intenzionalità e agentività situata.

¹⁴⁶ Uno dei casi più noti ed eclatanti in Italia è stato quello di Luca Borgoni, un ragazzo morto a ventidue anni nel 2017: la madre, dopo aver scoperto le credenziali di accesso al suo account Facebook, ha continuato per mesi a pubblicare testi in prima persona, come se fosse lui a scrivere. Per una considerazione puntuale del caso di cronaca si rimanda a Sisto (2018).

¹⁴⁷ Il profilo commemorativo viene dunque introdotto come istituzionalizzazione di pratiche secondo le quali gli utenti *già* utilizzavano i profili rimasti aperti come lapide digitale su cui lasciare messaggi di commemorazione.

¹⁴⁸ Molto puntualmente Recuber (2023) fa notare che la dicitura «digital zombies» si adatta impropriamente allo statuto degli spettri digitali. Se, come sostiene Bassett (2015) i «morti digitali» sono «morti fisicamente,

virtuale. Un proliferare di entità dalla natura (solo) apparentemente immateriale, questo, che ha portato tanto nel sentire comune, quanto nel mondo accademico, a una rinnovata fortuna della figura dello *spettro*¹⁴⁹ e del *revenant*, ibridi culturali che oscillano tra presenza e assenza, figure centrali come abbiamo visto nell'immaginario culturale funebre pre-industriale, dove designavano la persistenza dei morti nelle società dei vivi, molto prima della loro rielaborazione moderna nel contesto delle tecnologie spiritiche. In linea con questa genealogia, Tony Walter (2015) in *New Mourners Old Mourners*, lo stesso autore di *Revival of Death*, parla del riemergere nel contesto digitale di forme di supporto e vicinanza nel lutto più vicina alle comunità pre-industriali che non a quelle moderne.

Il nuovo intreccio tra quotidianità e dimensione funebre va letto sullo sfondo di quello che possiamo definire il «mito della separazione», anch'esso confluyente nel pluricitato «tabù della morte». La modernità avrebbe infatti ereditato da Freud (1917) un *modello* del lutto fondato sul disinvestimento: elaborare significa sciogliere il legame con il defunto, lasciar andare l'oggetto perduto. Il lavoro di Ariès (1975) va nella stessa direzione: questo paradigma clinico, secondo la letteratura, si è accompagnato a quel processo di trasformazione sociale che ha rimosso la morte dalla visibilità, trasferendola dagli spazi domestici agli ospedali e affidandola a specialisti. È a questo livello che la persistenza del legame sarebbe stata stigmatizzata come morbosa, patologica o superstiziosa. La natura culturale di ciò che è considerato patologico è un aspetto controverso che riguarda le forme di approvazione o al contrario rifiuto che una società assume nei confronti di una certa modalità di esprimere il dolore, da un lato, e di negoziare il rapporto con i defunti, dall'altro. Nelle parole di de Martino: «Il giudizio di normalità

vivi virtualmente, attivi socialmente», essi sono tutt'altro che *zombies*, il cui specifico è, anzi, proprio in maniera contraria essere fisicamente vivi ma socialmente morti (Recuber 2023, 9 ss.).

¹⁴⁹ Il dibattito contemporaneo sulle tecnologie digitali è caratterizzato da una rinascita di interesse per le dimensioni del magico, dell'occulto, dello spirituale e del sovrannaturale. Gli ultimi decenni hanno assistito al proliferare di saggi, contributi accademici e linee di ricerca a tema «spettrale». Nel contesto delle scienze umane e sociali contemporanee, la cosiddetta «svolta spettrale» (*spectral turn*) (del Pilar Blanco e Peeren 2013) designa un orientamento teorico che pone al centro dell'analisi la nozione di spettro come figura epistemologica e politica attraverso cui ripensare i concetti di memoria, temporalità e presenza. Questo approccio prende le mosse, in larga parte, dalla riflessione portata avanti da Jacques Derrida in *Spettri di Marx* (1993), in cui lo spettro è inteso non come semplice metafora dell'assenza, ma come presenza differita, come ciò che ritorna a perturbare linearità storiche, soggettività stabili e narrazioni ufficiali. Se l'*hauntology* ha a che fare con il «ritorno dei morti», questi paradigmi interpretativi non hanno a che fare tanto con il passato, quanto con il modo in cui il passato mette in discussione il presente e come il futuro riesce a operare una funzione sul presente a partire da un'energia predittiva.

o anormalità psichica è un giudizio storico» (de Martino 1977, 195). L'idea dell'autore non era certo quella di negare la realtà del disturbo psichico, quanto quella di inserire la questione patologica all'interno di una comprensione più ampia dell'esperienza umana, un'esperienza sempre storica e dunque inevitabilmente culturale.

Patologizzare il mantenimento del legame con i defunti significherebbe, da questo punto di vista, naturalizzare un dispositivo storico preciso, che ha trasformato la separazione in un dogma, la cui contingenza viene contraddetta da «tecniche della presenza»¹⁵⁰ contemporanee che, tuttavia, affondano le radici in pratiche ancestrali.

4.2.1 Dalla separazione all'immagine: le tanatotecnologie

L'esigenza di garantire una forma di presenza agli assenti è forse antica forse quanto gli esseri umani, certamente quanto l'immagine, secondo Hans Belting e secondo una tradizione di studi che trova nella morte il parente più prossimo dell'immagine. Lungi dal costituire un ambito di applicazione tra gli altri, sarebbe il contesto funebre a rivelare l'origine di quel nesso tra presenza e assenza che costituisce l'origine e il destino di ogni immagine o «rappresentazione» – ciò che etimologicamente ri-presenta e dunque certifica la non-presenza, un'irriducibile assenza¹⁵¹ (Morin 1951). Come ben noto, la stessa etimologia del termine immagine va nella direzione di una compenetrazione tra immagine e funebre: è l'*imago* stessa, calco in cera del defunto presso il mondo romano, a costituirne non la mera rappresentazione, ma la presenza reale del morto, in quanto impronta del suo corpo e dunque traccia materiale del suo esserci (Debray 1992; Conte 2014).

¹⁵⁰ Quando parliamo qui di «tecniche della presenza» estendiamo l'espressione elaborata in relazione a de Martino – originariamente riferita alle pratiche rituali e in particolare alle «tecniche del piangere» come forme di resistenza alla crisi – all'ambito dell'immagine. In questo senso, la presenza non è soltanto categoria antropologica legata all'esserci del vivente, ma anche dimensione che l'immagine stessa rende operativa, nella misura in cui trattiene, restituisce o re-innesca ciò che altrimenti sarebbe assente. D'altra parte, questa estensione verrà ripresa criticamente più avanti, dove ne sarà messa in luce l'ambivalenza.

¹⁵¹ Da questo punto di vista è interessante richiamare l'etimologia del termine «presenza», che deriva dal latino *praesentia*, a sua volta da *praesens* (*prae* = innanzi, *sum* = sono). Più che un riferimento alla pura coincidenza temporale, il *praesens* indica una frontalità, l'essere-di-fronte a qualcuno o qualcosa. Maurizio Bettini (2014) ha mostrato come, nel mondo romano, il presente non fosse tanto un tempo abitato, quanto piuttosto un orizzonte da inseguire, prossimo al futuro: una dimensione che sta *prae*, davanti al soggetto. In questo senso il presente non coincide mai pienamente con chi lo vive, ma introduce uno scarto interno che separa e al tempo stesso collega. Una suggestione analoga proviene dal termine tedesco *Gegenwart*, da *gegen* (di fronte, contro) e *warten* (attendere): il presente non è mera coincidenza con l'istante, bensì tensione verso un «altro da sé». La presenza appare dunque, fin dall'origine, strutturalmente segnata da una forma di assenza costitutiva. L'idea di uno scarto intrinseco alla presenza è, in realtà, decisivo anche nella concezione demartiniana della presenza, costitutivamente caratterizzata dal rischio della propria «crisi».

La fotografia ha notoriamente ereditato e rinnovato questa funzione. Barthes, in *La camera chiara* (1980), ha definito la fotografia un «certificato di presenza» che porta in sé la morte, in quanto testimonianza di «ciò è stato» e, dunque, costitutivamente *non è più*. Ogni fotografia, secondo questa lettura, contiene un elemento di lutto anticipato, una dimensione tanatologica latente che trova nello «spectrum» la propria esplicazione: la fotografia è uno «spettacolo» che mette in scena il «ritorno del morto» (Barthes 1980, 11). Nelle fotografie cimiteriali l'immagine del defunto diventa icona postuma, lapide visiva che sopravvive alla dissoluzione corporea e rinnova il nesso originario, spesso dimenticato, tra immagine e lutto.

Gli esseri umani dovettero avere una ragione per iniziare a produrre immagini, e questa fu la morte di un membro della società. Questo legame resiste nelle immagini poste sopra le tombe dei defunti nei cimiteri. Oppure come in Argentina, con le madri di Plaza de Mayo che portano in marcia le fotografie dei *desaparecidos* (Belting 2015).

Non stupisce che sia una nuova forma di fotografia cimiteriale ad aver rilanciato la funzione funebre dell'immagine nel contesto contemporaneo. I profili commemorativi di Facebook sono stati fra i primi responsabili della trasformazione della foto profilo del defunto in resto visivo: una lapide digitale iper-personalizzata, che funge al tempo stesso da tomba e da spazio liminale di dialogo. Le innovazioni dei cimiteri digitalizzati – come i *Living Headstones* o le lapidi «aumentate» – mettono in discussione il dogma che vuole i defunti «rimanere in pace», mostrando l'ibridazione tra forme di ritualità pre-digitale e nuove tecniche della memoria (Nansen et al. 2014). Non stupisce allora che su TikTok e non solo hashtag come *#rip*, pur evocando l'idea del «riposo eterno», accompagnino contenuti che incessantemente riportano i morti nello spazio dei vivi, moltiplicandone presenze e interazioni.

Come notato da Lombard in *Telepresence after death* (2008), la rianimazione delle immagini dei morti resa oggi possibile da tecnologie come i deepfake – le nuove «thanatechnologies» (Sofka 2020) – è la più recente fase di una lunga storia di rianimazioni, esito del passaggio da forme di mediazione rituale a forme di mediazione tecnologica. Ancora nelle parole di Belting: «nelle culture avanzate, l'animazione non è più compito di un sacerdote, ma ci aspettiamo dall'artista (e ora dalla tecnologia) che simuli la vita attraverso immagini vive» (Belting 2005, 309).

Fra gli esempi più noti di simulazione della vita nel contesto digitale, *Deep Nostalgia* rappresenta un caso paradigmatico. L'applicazione, circolata rapidamente su Instagram, Twitter e altri social network, utilizza tecnologie derivate dal deepfake: manipola immagini preesistenti e le combina con «driver video» prestabiliti per generare contenuti inediti. Gli utenti possono caricare vecchie fotografie di parenti defunti: il sistema migliora automaticamente la qualità dell'immagine e applica un algoritmo che produce un breve video animato, trasformando ritratti statici in clip in cui la persona sbatte le palpebre o sorride. L'effetto è al tempo stesso suggestivo e inquietante, sospeso tra fascinazione ed effetto perturbante.

Per interpretare questo fenomeno, Kopelman e Frosh (2023) propongono la nozione di «algorithmic as if», ovvero un dispositivo culturale e tecnico che consente di realizzare, in forma immaginativa e condizionale, desideri impossibili: vedere i defunti «come se» fossero vivi. Il «come se algoritmico» coniuga due dimensioni: da un lato l'elemento computazionale, orientato all'automatizzazione della soggettività e delle emozioni; dall'altro la dimensione immaginativa e controfattuale, che introduce il condizionale e l'ipotetico all'interno dell'esperienza mediale.

Sul piano della temporalità, *Deep Nostalgia* riattiva la dicotomia tra fotografia come immobilità-morte e immagine in movimento come vita. Tuttavia, le animazioni non sono filmiche nel senso tradizionale: non mostrano un flusso narrativo, bensì brevi sequenze «loopate» che si ripetono indefinitamente. Il tempo lineare è sostituito da una ricorsività artificiale, che condanna i morti a una condizione di «non-morti», sospesi in un limbo. Questa temporalità ciclica alimenta un desiderio di infinità, ma al prezzo di un'innaturale ripetizione.

Il funzionamento tecnico conferma questa ambivalenza. Le animazioni sono prodotte a partire da un set limitato di «driver video» realizzati da MyHeritage, che vengono applicati a qualsiasi volto caricato. L'effetto finale è quindi ibrido: da un lato il riferimento indessicale al singolo defunto (la fotografia di partenza), dall'altro i movimenti generici e stereotipati di un altro corpo, ricombinati algorithmicamente. In questo modo si cancella la singolarità del gesto e si produce una sorta di universalizzazione algoritmica delle espressioni (Kopelman e Frosh, 2023): tutti i defunti sorridono nello stesso modo, tutti battono le ciglia allo stesso ritmo.

Simili pratiche, nelle loro possibilità e nei loro limiti, hanno trovato un terreno fertile anche in #griefftok, dove – come abbiamo visto – le affordances della piattaforma vengono costantemente riadattate a scopi commemorativi, secondo modalità al tempo stesso standardizzate e creative. Filtri di realtà aumentata sono impiegati da giovani utenti per far sorridere o muovere i propri cari defunti, mentre il *green screen effect* – erede del dispositivo cinematografico – viene utilizzato per sovrapporre fotografie del defunto a immagini contemporanee (fig. 43): l'utente appare accanto al caro defunto come in un autoscatto, simulando una co-presenza che richiama tanto le fotografie spiritiche dell'Ottocento quanto la metafotografia e i fotomontaggi memoriali. Commentando le pratiche di ricomposizione simbolica nella Sicilia di fine Ottocento, Perricone osserva: «l'immagine certifica la presenza del definitivamente assente che diventa perennemente presente attraverso la ricomposizione simbolica della famiglia» (Perricone 2006, 204). C'è tuttavia una differenza sostanziale: se un tempo l'artificio era appannaggio di specialisti, oggi il richiamo dei morti è affidato alla competenza diffusa degli utenti, in linea con quella creatività tanto amatoriale quanto esperta che Valentina Tanni commentava già nelle prime pagine di *Memestetica*. L'evento dell'incontro con i defunti diventa così non eccezione rituale, ma possibilità ordinaria, legata a pratiche di condivisione quotidiana e, va da sé, di consumo.

È in parte la facilità con cui si produce l'effetto a suscitare la commozione della giovane utente che esclama: «*you're telling me I can take me a picture with my dad again?*». Tra emozione e amarezza – come nel caso di *Deep Nostalgia* – le reazioni rimangono ambivalenti. L'artificio appare tanto prodigioso quanto incompleto, e la sua inquietante incompiutezza si manifesta paradossalmente nell'aumento di credibilità, secondo la logica ben nota della *uncanny valley*¹⁵². È proprio nell'assottigliarsi dello scarto tra vita e morte che si intensifica la consapevolezza della finitudine: la promessa di resurrezione resta un'impossibilità. All'immagine rimane allora il compito, al tempo stesso enorme e fragile, di costituire una forma di riunificazione simbolica che trova nella presenza imposta dal dispositivo visivo la propria paradossale verità: proiettare, nello spazio condiviso della rappresentazione, la possibilità di un incontro altrimenti impossibile.

¹⁵² Per un'interessante trattazione del fenomeno si rimanda a Conte (2012).

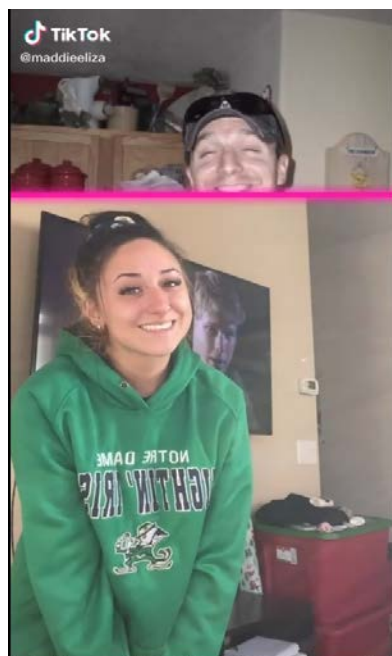


Fig. 43 *Green screen effect*, screenshot TikTok, dicembre 2023.

4.2.2 Falsi ricordi: dalla Moira digitale all'eulogia immersiva

In un articolo intitolato «Everyday Photography and Mourning in the 21st Century», gli autori si chiedono provocatoriamente: «se Barthes fosse vivo oggi e fosse sui social media, condividerebbe la foto di sua madre?» (Stylianou-Lambert e Widmaier 2023, 7). Il riferimento è al nucleo di *La camera chiara*, in cui l'autore lega la riflessione sul lutto e sullo statuto stesso della fotografia a un'unica immagine della madre defunta, che tuttavia sceglie di non mostrare, sostenendo che per chiunque altro non sarebbe stata che una fotografia qualsiasi. A questa domanda, che interroga insieme la natura privata e pubblica dell'immagine legata al lutto, sembra aver dato una risposta indiretta l'artista fotografa e performer toscana Moira Ricci con il progetto 20.12.53 – 10.08.04, titolo che richiama le date di nascita e di morte della madre. L'opera consiste nella manipolazione in postproduzione delle fotografie dell'album di famiglia in cui era presente sua madre: attraverso un accurato lavoro di montaggio, Ricci varca la «soglia» dell'immagine per entrarvi¹⁵³, prima e dopo la propria stessa nascita e farsi «presenza iconica» (Belting 2013) accanto alla madre e osservarla, per avvisarla, per proteggerla. In questo gesto, al tempo stesso curativo e violento, l'artista mette in scena un'elaborazione del lutto che è pratica artistica, gesto rituale e riscrittura della memoria familiare: curativa, perché consente un incontro impossibile; violenta, perché altera e contraffà un patrimonio affettivo condiviso. Protraendosi per dieci anni, l'operazione trasforma l'album da reliquia intima in dispositivo pubblico di memoria, da oggetto comune a opera d'arte, e segna il passaggio di consegne nel ruolo di custode familiare: funzione tradizionalmente femminile, fino a quel momento gelosamente esercitata dalla madre e che ora la figlia eredita, assumendosene il carico attraverso la pratica artistica, portando a compimento un destino che è iscritto nel suo nome: moira, divinità che regola i fili della vita e della morte e, dunque, della memoria.

Con una sensibilità quasi etnografica, Moira ripercorre allora i luoghi in cui le fotografie dell'album erano state originariamente scattate, e conferisce alla madre una

¹⁵³ L'operazione di Ricci si iscrive pienamente nella riflessione estetica sui processi di «ambientalizzazione» dell'immagine, in cui i confini tra rappresentazione e realtà tendono a dissolversi e l'immagine mira a negare il proprio statuto di entità separata, suscitando esperienze di immediatezza, presenza e scorniciamento. Questa logica trova la sua declinazione più evidente nei dispositivi di realtà virtuale e aumentata, che fanno dell'integrazione tra immagine e ambiente il proprio tratto costitutivo. Per un'elaborazione teorica di questi aspetti si veda Pinotti (2021).

prima forma di presenza postuma ricalcando i suoi gesti, riproducendo gli abiti del suo tempo, e rivitalizzando un materiale di carattere popolare.



Fig. 44 Moira Ricci, fotografia dalla serie 20.12.53-10.08.04, fotografia analogica modificata in postproduzione digitale, 2023.

Nelle immagini riemerge la campagna maremmana assolata, che rievoca il mondo contadino e i contesti rurali dell'etnografia degli anni Sessanta, ma qui rielaborati attraverso una tecnica digitale. L'atto di lutto che ne deriva si configura come riuso tecnologico di resti predigitali e, al tempo stesso, come trasformazione dell'album, capace di esporre il visibile e rendere manifesta la continuità del legame. In questa complessa operazione si intravede un'affinità profonda con le pratiche visuali commemorative online, anch'esse fondate sul riuso di materiali intimi, sulla loro esposizione in spazi condivisi e sulla ricerca di forme di contatto attraverso effetti di *aumento* dell'immagine volti a operare una riunificazione. Tale forma di esibizione trova nell'*autoritratto memoriale* (fig. 45) la sua espressione culturale più emblematica, tanto nelle pratiche di #griektok quanto nel lavoro di Ricci, dove esso è inteso, come scrive Valtorta, «come approfondimento autobiografico condotto non tanto in senso intimistico (nonostante possa averne l'apparenza) ma sociale, aperto, tale che lo spettatore possa ampiamente guardare la sua vita, la sua persona, o ciò che di essa si può vedere o immaginare» (Valtorta 2023).



Fig. 45 Moira Ricci, fotografia dalla serie 20.12.53-10.08.04, fotografia analogica modificata in postproduzione digitale, 2023.

Nella sua operazione, Ricci assume al tempo stesso l'attitudine della performer e quella della regista dello sguardo. Sulla copertina del progetto compare un cerchietto che, in tutte le fotografie, indica la posizione della madre: un dispositivo che è richiamo al *punctum* barthesiano, il punto che punge e trafigge l'immagine, un mirino (Cortellessa, 2023), ma anche uno strumento di *orientamento* visivo per l'artista e performer stessa, i cui occhi sono sempre rivolti alla madre. Questa regìa degli sguardi introduce una ritualità che si impone anche nella fruizione: il lettore, sfogliando le pagine dell'album, cerca Moira e, attraverso il suo sguardo, arriva alla madre; volta pagina, cerca ancora Moira e di nuovo è condotto allo stesso incontro. Tale dispositivo è insieme forma di controllo da parte dell'artista e perno di un'iconografia rovesciata che richiama, per inversione, la Natività: non è Maria a contemplare il figlio destinato alla morte¹⁵⁴, ma è Moira a osservare la madre già segnata dalla morte, come dal futuro di un destino che l'opera non smette di ribadire (fig. 46).

¹⁵⁴ Fra le celebri rappresentazioni, ricordiamo il dipinto di Mantegna «Madonna con Bambino» (1490-1500) – Museo Poldi Pezzoli, in cui l'abbraccio del figlio da parte di Maria rappresenta una prefigurazione della morte di Cristo, come testimoniato dal telo bianco che avvolge il bambino, allusione al sudario.



Fig. 46 Moira Ricci, fotografia dalla serie 20.12.53-10.08.04, fotografia analogica modificata in postproduzione digitale, 2023.

La caratura tragica del suo sguardo non rinuncia all'ironia, come è stato notato da Cortellessa (2023), un aspetto che cala ancora una volta il lavoro in un contesto culturale in stretto dialogo con le pratiche digitali online. La costruzione dell'immagine è finzionale, ma produce la «falsa verità»¹⁵⁵ del sogno¹⁵⁶, topos culturale, luogo e tempo, dell'incontro tra vivi e morti. Si tratta di una dimensione temporale anacronica, che fa saltare la linearità storica e che la vede presente anche in momenti in cui *in realtà* non era ancora nata. L'immagine contraffatta produce una contronarrazione rispetto alla narrazione della memoria custodita dalla madre, in una manipolazione che rivela un *dark side* dichiarato: il «capriccio» inevitabile dei figli che si infilano nelle vite dei genitori come se tutto tendesse alla loro nascita.

In questa operazione, che di nuovo colloca Ricci in un tessuto di pratiche assai vicine a quelle social, l'artista utilizza il montaggio per trasformare l'immagine da resto in ambiente di co-presenza: l'immagine domestica diventa spazio praticabile, la memoria privata si fa memoria condivisa, e la fotografia, rimessa in moto, riapre possibilità a ciò che sembrava concluso, conferendo una forma di *immortalità digitale*, oltre che eternità,

¹⁵⁵ Sul fenomeno dei *deepfake* e sul loro ruolo nella trasformazione del regime di veridizione delle immagini – dal paradigma della *documentality* a quello della *mockumentality* – si veda Pietro Conte (2023); per una considerazione più generale di pratiche e concetti relativi al «postfotografico», si rimanda a Grespi e Villa (2024).

¹⁵⁶ Entrare nell'immagine, da questo di vista, è un po' sognare. Per un interessante studio sulla relazione tra immagine immersiva e dimensione onirica si rimanda a Grossi (2021).

al legame con la madre, ma con un prezzo da pagare: per incontrare la madre Moira deve entrare nell'immagine, farsi immagine lei stessa e *morire*: nelle parole di Barthes che riporta l'esperienza dell'essere fotografato: «in quel momento io vivo una micro-esperienza della morte [...]: io divento veramente spettro. Il Fotografo lo sa bene, ed egli stesso ha paura (non fosse altro che per ragioni commerciali) di questa morte nella quale il suo gesto sta per imbalsamarmi» (Barthes 2003, 15). L'inversione dei «rapporti di spettralità» è il cuore simbolico del lavoro di Moira: è lei a infestare le foto di sua madre, è lei lo spettro. Non è la madre a tornare, ma è l'artista a visitarla, scivolando nel passato in un viaggio nel tempo che è allo stesso tempo una discesa agli inferi – Cortellessa (2023) richiama il mito di Orfeo –, una manipolazione della memoria che è performance del legame e allo stesso tempo esperienza della propria mortalità.

Su un registro immaginario affine si colloca l'episodio *Eulogy* (episodio 5, stagione 7, 2025) della serie *Black Mirror*. Se la serie si è già distinta più volte per aver portato all'attenzione tematiche care agli studiosi di Digital Death, tanto da aver reso l'episodio *Be Right Back* (episodio 1, stagione 2, 2013) il prodotto cinematografico più citato dalla letteratura sul lutto digitale, stavolta la serie distopica porta alle estreme conseguenze la logica della manipolazione memoriale operata da tecnologie immersive e di intelligenza artificiale. L'episodio racconta la vicenda di Philip, interpretato da Paul Giamatti, la cui vita routinaria e tranquilla viene interrotta dalla notizia della morte di una donna che appartiene al suo passato. Philip, insieme ad altri amici e conoscenti, viene contattato dall'azienda Eulogy che ha inventato e brevettato una tecnologia chiamata *Nubbin*, che permette di creare «memoriali immersivi», cioè di trasformare immagini bidimensionali in ambienti tridimensionali navigabili. Nonostante l'evidente shock, il protagonista accetta di offrire il proprio contributo, aiutato a ripercorrere il proprio passato da *The Guide*, assistente intelligente con capacità di linguaggio naturale.

La tecnologia al centro della narrazione appare come un vero e proprio ecosistema di memoria aumentata che combina interfacce neurali, ricostruzioni immersive basate su intelligenza artificiale e agenti conversazionali affettivi. Il dispositivo si presenta come un piccolo kit da applicare alle tempie, una sorta di interfaccia cervello-computer non invasiva: il suo compito è quello di captare e sincronizzare l'attività cerebrale del soggetto con il motore di ricostruzione, permettendo un'immersione fluida nei ricordi e nelle fotografie. Una volta indossato, l'utente può letteralmente «entrare» dentro vecchie

immagini: le fotografie bidimensionali vengono processate da un sofisticato sistema generativo che le espande in ambienti tridimensionali, navigabili e sensorialmente ricchi. Questo motore multimodale combina dati visivi, sonori e testuali, e utilizza procedure simili a quelle già sviluppate nella ricerca contemporanea, come le Neural Radiance Fields (NeRF), la fotogrammetria avanzata o i modelli text-to-3D, che consentono di ricostruire spazi e oggetti tridimensionali partendo da un numero limitato di foto bidimensionali. L'IA non si limita a «trasporre» l'immagine in uno spazio immersivo, ma la arricchisce, completando sfondi e dettagli mancanti attraverso tecniche di *inpainting* e generazione predittiva, così che ciò che nella fotografia restava invisibile o fuori campo acquista consistenza scenica.

L'esperienza non si riduce però a una ricostruzione meccanica: a guidare l'utente è infatti un agente conversazionale *embodied*, una figura virtuale dotata di linguaggio naturale e capacità di interazione affettiva, costruita sui ricordi della figlia della defunta. Questo avatar non svolge una funzione neutrale ma *orienta* l'esperienza memoriale, interpreta, accompagna e talvolta contraddice, introducendo una prospettiva personale ed emotivamente situata. Il risultato è un viaggio nei ricordi che è al tempo stesso ricostruzione e riscrittura: l'utente può muoversi nello spazio generato, osservare i dettagli da nuove angolazioni, vivere la fotografia come un ambiente, ma anche confrontarsi con omissioni, mancanze e rivelazioni dolorose.

Dal punto di vista tecnico, il sistema mostra tanto le sue potenzialità quanto i suoi limiti: l'accuratezza della ricostruzione dipende dalla quantità e qualità dei dati disponibili, e tutto ciò che non è stato registrato digitalmente deve essere inferito dall'IA, con il rischio di alterare i ricordi. La memoria immersiva si rivela dunque ambivalente: da un lato offre un accesso terapeutico al passato, facilitando processi di elaborazione e riconciliazione emotiva, dall'altro pone interrogativi sull'*autenticità*, sulla fedeltà e sull'autorità dei ricordi¹⁵⁷, poiché la simulazione rischia di sostituirsi all'esperienza originaria, modificando la memoria personale.

L'immagine in Eulogy non si limita a testimoniare il passato, ma lo ri-scrive, iscrivendo passato e presente in un medesimo orizzonte esperienziale. Nel lavoro di Ricci

¹⁵⁷ Dal punto di vista delle scienze cognitive, in realtà, il rischio di *falsificazione* è iscritto in ogni processo di rammemorazione: la memoria non è mai una riproduzione fedele del passato, ma un processo ricostruttivo che implica sempre una componente di distorsione. Numerosi studi hanno mostrato come il ricordo sia soggetto a rielaborazioni, omissioni e inserimenti di dettagli falsi, tanto da parlare di «false memories» (Loftus 2005). Sul carattere costruttivo della memoria si veda già Bartlett (*Remembering* 1932).

questo montaggio del *tempo* costruisce una narrazione storica alternativa, in cui vige una dimensione di persistenza relazionale. Le piattaforme digitali amplificano questo processo: nelle pratiche ordinarie di #griefftok l'immagine non opera come soglia che separa, ma come dispositivo *esteso* che riattiva e mantiene il legame.

Nella letteratura questo paradigma, che si oppone alla tradizione separatista di stampo freudiano, dal punto di vista clinico, e ariesiano, dal punto di vista antropologico, è noto come *continuing bonds theory* (Klass, Silverman, & Nickman, 1996): il processo di elaborazione del lutto non consiste nel distacco (*detachment*), ma nel mantenimento del legame (*bond*) con il defunto, nella rinegoziazione della relazione attraverso processi di risignificazione narrativa. Come osserva Elaine Kasket (2019), la teoria di Klass non fa che formalizzare una pratica antica. Nelle sue parole: «la teoria del mantenimento del legame (*continuing bonds theory*) è stata la novità meno nuova che si potesse immaginare, dal momento che il mantenimento del legame con i morti è esistito lungo tutta la storia, e persino la preistoria, nella maggior parte delle culture» (Kasket 2019, 41). Secondo la stessa autrice le affordances degli ambienti digitali favoriscono questo tipo di pratica: «L'ambiente digitale è perfettamente progettato per facilitare legami continuativi» (Kasket 2019, 44).

L'infrastruttura della connettività sociale, il *social network*, infatti, sembra costituire un eterno presente, condensato dal neologismo *eternidì* su cui Sisto (2025) richiama l'attenzione. In questa dimensione, atemporale più che temporale, le tanatotecnologie contemporanee convergono nella costruzione di una contronarrazione radicale: invece di prescrivere il congedo, il legame digitale celebra la continuità e la coesistenza con i morti. In linea con questa logica, l'immaginario immersivo combina l'esperienza dell'aldilà con lo spazio del ricordo. La fiction diventa documentario: sono noti i casi in cui l'esperienza immersiva è stata impiegata per rendere possibile l'incontro con persone care defunte in realtà virtuale¹⁵⁸, contribuendo a costruire un immaginario in cui l'aldilà è uno spazio raggiungibile, nonché alimentando la retorica della «riunificazione» (Conte 2020).

¹⁵⁸ *Meeting You* non è soltanto il documentario divenuto celebre per la ricostruzione in realtà virtuale dell'incontro tra una madre coreana e la figlia defunta, ma una vera e propria serie documentaria prodotta dalla MBC. Ogni stagione affronta una storia diversa legata all'elaborazione del lutto attraverso tecnologie immersive: dalla madre che rivede la figlia scomparsa (stagione 1), al padre che ricostruisce in VR la moglie per le proprie figlie (stagione 2), fino a genitori che incontrano virtualmente un figlio morto grazie a strumenti avanzati come Unreal Engine e MetaHuman (stagione 4). Si tratta dunque di un progetto seriale che esplora in maniera continuativa le possibilità e le ambivalenze delle tanatotecnologie, mettendo in scena

Queste narrazioni amplificano la logica già presente nelle tecniche d'immagine già presenti sui social: l'immagine diventa luogo di co-presenza, spazio in cui il passato e il presente collassano uno sull'altro, in cui vita e morte si uniscono nella presenza: una configurazione di quella forma di persistenza che si definisce *digital afterlife* (Savin-Baden e Mason-Robbie 2020). Le piattaforme digitali alimentano così una *contronarrativa alla separazione*. Invece di prescrivere la separazione, celebrano la continuità relazionale con i defunti. Il lamento digitale non prescrive il distanziamento, ma la sua riformulazione in forme simboliche, immaginative e performative.

4.2.3 Narrative spettrali, tecniche e gesti di contatto

Su TikTok l'hashtag *#windphone*¹⁵⁹ – spesso associato a *#grief*, *#loss*, *#griefjourney* – raccoglie video che rievocano un dispositivo memoriale ormai divenuto esemplare: il telefono del vento, simbolo di una commemorazione intesa come mediazione della distanza che separa vivi e morti. La sua storia, tuttavia, eccede l'ambiente digitale e precede di diversi anni la nascita stessa di TikTok. È il 2010, siamo a Otsuchi, nord del Giappone: dopo la morte del suo cugino più caro, Itaru Sasaki installa un vecchio telefono a cornetta all'interno di una cabina telefonica bianca nel giardino della sua casa affacciata sul Pacifico. Il dispositivo, tuttavia, non presenta fili né connessioni di alcun genere, eppure permette a Itaru di parlare quotidianamente al cugino defunto. Il «telefono del vento» (風の電話, *Kaze no denwa*) diventa presto medium di ritualità collettiva: dal tragico maremoto che nel marzo del 2011 ha causato in Giappone quasi 19000 vittime tra morti e dispersi, visitatori dalle città nei pressi di Otsuchi si recano nel giardino di Itaru per parlare ai propri cari, per attraversare cioè una distanza incommensurabile a partire da un dispositivo che si rende miracoloso in quanto oggetto rituale, che diviene sacro perché considerato tale. Al primo telefono del vento ne seguono altri, sparsi in altrettante parti del mondo, oggi anche in Italia.

Da questa storia di cronaca nasce l'idea dell'emittente radiofonica italiana Radio DeeJay di divulgare nel gennaio del 2020 un numero di telefono a cui chiunque avrebbe potuto in un certo intervallo di tempo inviare messaggi vocali WhatsApp di

non solo la commozione individuale, ma anche la capacità dei media immersivi di riattivare la presenza dei morti nel vissuto dei vivi.

¹⁵⁹ @windphone 2025. <https://www.tiktok.com/search?q=wind%20phone&t=1756655041240>.

commemorazione. Una volta raccolti, i messaggi sarebbero stati inviati in sequenza dall'emittente radiofonica, nel corso della notte. Tutt'altro che disdegnata, la proposta di *Deejay nel vento* è stata accolta dal pubblico con grande adesione. C'è chi esprime senso di mancanza, chi si limita ad aggiornare la persona amata sulla nascita di un figlio, ma soprattutto c'è chi esprime gratitudine per aver fornito una destinazione possibile ai propri messaggi, altrimenti senza meta: il venir meno di una *presenza* pone un grande interrogativo sul «dove»¹⁶⁰. Se in alcuni messaggi il defunto è appellato in terza persona, nella maggior parte è al *tu* che si rivolgono¹⁶¹. Come osserva Sisto (2018), il messaggio indirizzato al defunto si distingue dalle confidenze annotate in un diario o dalle lettere destinate a rimanere senza recapito. Nel caso di WhatsApp, il messaggio non è semplicemente scritto, ma inviato: l'atto dell'invio diventa parte integrante della sua efficacia simbolica, poiché presuppone – anche in assenza di un effettivo destinatario – la possibilità di instaurare una connessione tra il mittente e il contatto a cui il messaggio è rivolto. Tra il pianto e l'ironia, i vocali dei partecipanti sono andati a costituire una cantilena popolare, un rito commemorativo collettivo ma personalizzato, cui prender parte tramite la mediazione del proprio smartphone, unito in rete invisibile ad altri telefoni cellulari, nel tentativo di raggiungere un aldilà crittografato a nove cifre.

L'accostamento tra radio, telefono senza fili e paesaggio oceanico riecheggia l'interessante ricostruzione che Jeffrey Sconce propone in «La voce dal vuoto. Il wireless, la modernità e i morti a distanza» (1998), intenso articolo più avanti ripreso e inserito in *Haunted Media* (2000) che ha come oggetto d'analisi il fenomeno relativo alla proliferazione di discorsi paranormali riguardo al wireless e alla radio nei primi decenni del Novecento. Secondo l'autore, l'introduzione del nuovo dispositivo tecnologico fu accompagnata dalla diffusione di una retorica sulla possibilità di stabilire una via di comunicazione tra vivi e morti, alimentata dalla metafora dell'*oceano eterico*. L'idea che la natura della comunicazione stessa sia in intimo rapporto col post-mortem è ben esemplificata da *Parlare al vento. Storia dell'idea di comunicazione* di John Durham Peters (2005, 233–234).

¹⁶⁰ Per un approfondimento sulla relazione tra antropologia dello spazio e lutto si rimanda a Favole e Ligi (2004), nonché al già citato *Il ponte di San Giacomo* di Lombardi Satriani e Meligrana (1982).

¹⁶¹ Questa tendenza, che è chiaramente ispirata dalle affordances dell'app di messaggistica, trova una corrispondenza nelle pratiche commemorative online sui social network. La psicologia Elaine Kasket (2017) riporta uno studio che rivelerebbe che in media circa il 77% dei post condivisi su un profilo commemorativo di Facebook sono rivolti *al* defunto.

I due principali fenomeni esistenziali cui i media moderni danno corpo sono questi: la facilità con cui i vivi si possono mischiare con le tracce comunicabili dei morti, e la difficoltà di distinguere la comunicazione a distanza dalla comunicazione con i morti.

Lo stesso Sconce riparte da una celebre dichiarazione di Edison in cui il telegrafo è descritto come il progetto di «un dispositivo» che ha lo scopo di «vedere se per personalità che hanno lasciato questa terra sia possibile comunicare con noi» (Forbes 1920, 10): quello stesso strumento di soppressione della distanza che Warburg ne *Il rituale del serpente* accusa di distruggere lo «spazio del pensiero». Sconce mostra come l'idea di un dispositivo che «eliminasse i mediums» fosse proprio volto a conferire maggiore scientificità a credibilità agli strumenti deputati a stabilire *contatti* con l'aldilà, fiducia che si basava su quella fascinazione popolare per la mente, le macchine e il sovrannaturale che alimentò le ricerche di tecnici e scienziati dediti alla costruzione di «tecnologie psichiche» capaci di intercettare messaggi spettrali dall'etere, «misteriosa sostanza», «medium invisibile attraverso cui tutta la luce, l'elettricità e il magnetismo si muovono», i cui «enigmi» erano stati risolti dalla più sorprendenti tra le invenzioni sovrannaturali: il dispositivo wireless di Marconi. Se già la telegrafia e la telefonia, fa notare Sconce, avevano alimentato interpretazioni paranormali, condizionate dalla grande diffusione del movimento spiritista del XIX secolo, è solo con i dispositivi elettronici che tali interpretazioni si arricchiscono di un sottofondo sinistro e occulto. La comunicazione a distanza e via aria rappresentava una riconfigurazione di tempi e spazi, confini e corpi, capace da un lato di costituire orizzonte di liberazione, ma dall'altro di mettere in discussione un ordine sociale stabilito e dunque *protetto*, un contesto in cui la metaforica dell' «oceano» e dell'«acqua» ritorna nei caratteri di fluidità, profondità, insondabilità che caratterizzano un mondo – il nuovo mondo interconnesso – teatro in realtà di crescente incertezza e paura, isolamento e alienazione. La stessa metafora acquatica struttura la pratica di grande interesse definita «DX fishing» («pesca DX», dove «D» sta per «distant» e «x» per «stazioni ignote»). Principale attrazione della radio, la pesca DX rappresentava la pratica tramite la quale si tentava di intercettare stazioni radio ignote, appunto, con la finalità, talvolta, di stabilire contatti con i morti: in questo caso ad essere enfatizzata non è l'intenzione da parte dei vivi di inviare messaggi ai defunti, ma piuttosto la capacità dei defunti di infestare con la loro presenza i luoghi dei vivi, in conformità con

altre forme di manifestazione di stampo spiritista quale la fotografia spiritica (Natale e Pasulka 2019), di cui abbiamo visto declinazioni contemporanee digitali. Un'idea, questa, di «intercettare» comunicazioni post-mortem che è al centro di un gruppo più esteso di fenomeni noti come «Electronic Voice Phenomena»¹⁶².

La voce ha rappresentato un canale privilegiato di manifestazione del trascendente tanto nello spiritismo moderno quanto nelle tradizioni antiche, dalla mitologia classica alla Bibbia e ai Vangeli. La sua natura intangibile rinvia a una forma di manifestazione diretta ma impalpabile, tipica delle presenze spirituali, che si presta a fungere da modello di comunicazione tra vivi e morti. È d'altra parte, come già detto, il funzionamento stesso della tecnologia a alimentare immaginari sovranaturali riguardo alla comunicazione post-mortem: nel suo *Gramophone, Film, Typewriter* (1986) Kittler analizza le tecnologie dei media quali strumenti tecnologici in grado di ristrutturare il rapporto con la morte, rendendo possibile la presenza dei defunti in modi innovativo: questi dispositivi non si limitano, infatti, a conservare ricordi, ma registrano e riproducono voci, immagini e pensieri scritti, e risolvono dunque l'assenza dei morti in una presenza mediata tecnologicamente¹⁶³. Attraverso questa capacità di archiviazione duratura, i media non solo supportano la memoria umana, ma arrivano anche a sostituirla, ridefinendo le pratiche di rammemorazione. Le tecnologie mediatiche, dunque, creano uno spazio nuovo per l'intersezione tra i vivi e i morti, in cui l'esperienza della perdita è ristrutturata dall'intervento della riproduzione meccanica e della memoria artificiale.

Le tecniche di riproduzione della voce sono andate ben oltre i prodigi del grammofo: le tecnologie di *voice cloning* permettono elaborazione di voci sintetiche in grado di emulare in maniera sorprendente le caratteristiche di timbro, altezza e frequenza, riconnettendosi a tentativi di replica vocale intrapresi più di duecento anni fa¹⁶⁴.

¹⁶² Per un approfondimento sulla relazione tra «sound recording» e dimensione sovranaturale si rimanda all'interessante capitolo di Simone Dotto «Sound Recording, Supernatural Inquiry, and the Digital Afterlife of Phonography» contenuto in Natale e Pasulka (2019).

¹⁶³ Il grammofo, più che un semplice dispositivo di registrazione sonora, incarna attraverso il suo «ticchettio» il fenomeno della voce disincarnata: una forma di presenza spettrale che insieme affascina e inquieta, rendendo tangibile l'interazione simbolica con i defunti. In questa prospettiva, Kittler interpreta la «voce senza corpo» come una sfida filosofica, un richiamo alla finitezza dell'esistenza umana che i media tecnologici sembrano eludere, almeno in parte, mediante la riproduzione meccanica. La «memoria tecnica», contrapposta a quella biologica — fragile, soggetta al tempo e all'oblio — consente infatti di preservare le tracce del passato con una precisione e una durata inedite.

¹⁶⁴ «The Speaking Machine», un'innovazione sviluppata nel XVIII secolo, rappresenta uno dei primi tentativi di simulazione del parlato umano attraverso dispositivi meccanici ed elettronici. Wolfgang von Kempelen, un ingegnere e inventore austriaco, progettò nel 1779 un automa in grado di produrre suoni

L'evoluzione tecnologica delle «macchine parlanti» è alla radice dei dispositivi di sintesi vocale odierni, come gli assistenti vocali intelligenti, che non solo riproducono la voce umana, ma la combinano con tecniche di comprensione del linguaggio naturale. Le contemporanee tecnologie vocali hanno superato i limiti dell'imitazione ripetitiva, arrivando a permettere forme di interazione complesse tra cloni e utenti e a replicare parzialmente le dinamiche della conversazione umana.

È il caso di numerosissime startup, tra cui la coreana *Re;memory*, che offre ai clienti la possibilità di costruire il proprio «gemello digitale». *Re;memory* (e la sua evoluzione, *Re;memory 2*) è un servizio di *grief-tech* offerto da *DeepBrain AI* che crea avatar digitali realistici di persone decedute. Si basa sulla tecnologia *Dream Avatar*, utilizzando un singolo ritratto fotografico, una clip audio di circa 10 secondi e un breve testo biografico (fino a ~300–400 caratteri) per generare un video in cui l'avatar riproduce vesti, gesti, voce ed espressioni del defunto tramite tecniche avanzate di deep learning. La versione originaria del servizio richiedeva sessioni di ripresa in studio di diverse ore (fino a circa 7 ore) per «addestrare» l'avatar, mentre *re;memory 2* ha drasticamente ridotto le barriere di accesso, poiché può essere attivato post-mortem e inviando i materiali da remoto¹⁶⁵.

Il caso di Marina Smith¹⁶⁶, reso possibile dalla tecnologia della piattaforma *Storyfile*, ha permesso invece al figlio di predisporre che sua madre potesse «assistere» al proprio stesso funerale, apparendo su schermo e rispondendo alle domande delle persone presenti. L'evocazione post-mortem entra dunque prepotentemente nel contesto di un funerale, si carica di potenzialità sovrannaturali quanto più si potenzia in termini di artificio tecnologico e ridefinisce le modalità della commemorazione.

Se i servizi professionali di *AI voice cloning* restano accessibili soltanto a costi elevati, esistono implementazioni più semplici e diffuse della clonazione vocale, già ampiamente

vocali, imitando alcuni tratti della voce umana, sebbene limitato a pochi suoni e parole. La macchina di Kempelen utilizzava un sistema di soffiotti e tubi per produrre suoni simili alle vocali e alle consonanti, ma non possedeva la capacità di conversare in modo articolato. Questi primi esperimenti e teorie furono, tuttavia, alla base delle successive innovazioni, che nel XX secolo portarono allo sviluppo delle prime macchine di sintesi vocale elettronica.

¹⁶⁵ Per quanto concerne i costi, il servizio originale *re;memory* avrebbe comportato cifre decisamente elevate: stimati tra \$12.000 e \$24.000 per la creazione iniziale dell'avatar, con costi aggiuntivi di circa \$1.200 per ogni conversazione successiva presso uno showroom privato. Altre fonti riportano valori equivalenti in sterline britanniche (da £10.000 a £20.000 per la creazione, più circa £1.000 per conversazione).

¹⁶⁶ Marina H Smith Foundation 2022. <https://marinahsmithfoundation.org/funeral-live-stream/>.

utilizzate nei contenuti e nei profili di TikTok¹⁶⁷. Qui la ricerca di contatto si esprime inizialmente attraverso il riuso creativo di filtri non direttamente pensati per la commemorazione (come il *green screen effect*), ma progressivamente si consolida nell'emergere di strumenti esplicitamente dedicati a simulare momenti di riunione. Dalla voce al corpo, dalla traccia sonora al gesto, il desiderio di prossimità trova una nuova declinazione visiva: ecco che tra i gesti del lamento digitale in #griefftok emerge l'abbraccio virtuale reso possibile da filtri come quelli di *CloneAIApp*¹⁶⁸, che nell'aldilà dell'immagine consente di ricongiungersi momentaneamente con l'assente, trasformando il contatto fugace in gesto di protezione.

4.2.4 Tra minaccia e protezione, tra spettri virtuali e angeli digitali

Se le tecnologie della memoria hanno a lungo alimentato narrative spettrali e immaginari fantasmatici, nelle pratiche del lamento digitale emerge parallelamente la figura dell'*angelo*, uno dei simboli più rilevanti per comprendere come i linguaggi religiosi vengano riattivati, trasformati e risemantizzati in contesti online come #griefftok. Tony Walter ha mostrato come, nel lutto contemporaneo, sia sempre più frequente che i defunti vengano descritti non come «anime» ma come «angeli»: un passaggio che non ha radici nella teologia cristiana ufficiale – che distingue rigidamente tra esseri umani e angeli – ma che appartiene al registro della «religione vernacolare» (Walter 2011; 2016).

L'angelo, infatti, sarebbe percepito come dotato di maggiore agentività: può vegliare, proteggere, accompagnare, continuare a interagire con i vivi. È raffigurato come attivo, mobile, vicino. È per questa ragione che, nei memoriali digitali, le persone defunte – soprattutto bambini, giovani, madri e nonni – sono frequentemente rappresentate come angeli che «sorvegliano» i loro cari: un'immagine che permette di sostenere legami postumi, di coltivare *continuing bonds* e di trasformare la perdita in una relazione ancora viva. Tuttavia, come sottolinea Walter, questa «angelologia popolare» non costituisce un credo sistematico né una dottrina coerente: piuttosto è un «meme discorsivo», un'idea

¹⁶⁷ Phillip Willett 2024.

<https://www.tiktok.com/@phillipwillett/video/7446144982903262506?lang=en&q=voicecloning&t=1757350912002>.

¹⁶⁸ CloneAI App 2025.

<https://www.tiktok.com/@cloneaiapp/video/7410388999191252231?lang=en&q=hugging%20filter&t=1757147506022>.

situazionale che circola, si diffonde online e viene mobilitata in momenti di lutto per offrire consolazione e linguaggio condiviso (Walter 2016, 19–21).

Su questo stesso punto interviene Hutchings (2019), il quale invita a leggere la diffusione del linguaggio angelico nell’afterlife digitale non tanto come prova di una perdurante religiosità implicita, quanto come una pratica performativa che ibrida categorie religiose e non religiose. Nel suo *Angels and the Digital Afterlife: Death and Nonreligion Online*, Hutchings mostra come i riferimenti a cielo, paradiso e angeli siano onnipresenti nei memoriali digitali, ma senza che ciò implichi un’adesione dottrinale al cristianesimo. Piuttosto, si tratta di «risorse linguistiche» o di rituali performativi attraverso cui anche soggetti non religiosi – perfino dichiaratamente atei – articolano la continuità del legame con i defunti. L’uso della parola «angelo», dunque, non va interpretato come professione di fede, ma come una scelta situazionale: un codice condiviso che consente di parlare dei morti in termini affettivi, relazionali, protettivi. Hutchings sottolinea che in contesti secolarizzati questo lessico appartiene a un più ampio orizzonte di credenze esistenziali, cioè credenze e rappresentazioni che rispondono a domande di senso e che possono collocarsi tanto dentro quanto fuori da sistemi religiosi istituzionali. In altre parole, definire i defunti come angeli non segnala l’adesione a un credo, bensì la volontà di elaborare il lutto attraverso simboli immediatamente accessibili, memetici, e culturalmente riconoscibili.

Figura di religione vernacolare o forma di ibridazione tra religioso e non religioso, l’angelo rappresenta secondo gli autori un esempio del sincretismo secolare che caratterizza le pratiche digitali. In entrambi i casi, il punto centrale resta la capacità dell’angelo di condensare in un’unica figura due esigenze fondamentali del lamento contemporaneo: da un lato, la necessità di una presenza attiva che accompagni i vivi; dall’altro, la possibilità di esprimere il dolore e performare un legame esistenziale entro un linguaggio condiviso e immediato, capace di circolare viralmente nei social media.

4.2.5 Deadbot: messaggeri e presenze postume

La diffusione della figura dell’angelo non può essere ricondotta unicamente al riemergere di un immaginario religioso: essa sembra piuttosto legata anche alla sua particolare duttilità rispetto ai linguaggi tecnologici contemporanei. Non si tratta quindi di un passaggio lineare dal religioso al tecnologico, quanto di una dinamica più complessa, in

cui il tecnologico contribuisce a rimodellare e a ridefinire figure che nascono in contesto religioso. L'angelo è, per definizione, *messaggero* (ἄγγελος), colui che porta la parola da un mondo all'altro, traducendo in linguaggio ciò che altrimenti rimarrebbe inaccessibile. Proprio per questo si presta a essere immaginato *già* dentro le logiche della messaggistica digitale. La sua agency, che nella religione vernacolare lo rende capace di vegliare e proteggere, trova oggi un'eco nei *deadbot*: chiamati anche *deathbot*, *thanabot* o *griefbot*, sono figure conversazionali, diffuse soprattutto in Cina e Corea del Sud, che attraverso un'app di messaggistica permettono ai defunti di «continuare a scrivere». Il bot simula oggi il transito tra assenza e presenza digitale, trasformando l'interfaccia conversazionale in un moderno dispositivo di mediazione. L'angelo digitale e il deadbot hanno la funzione di rappresentare una presenza attiva che sorveglia e dialoga. Se nel primo caso si tratta di un simbolo memetico di protezione e nel secondo di un artificio algoritmico, entrambi rispondono al medesimo bisogno: trasformare l'assenza radicale in una relazione accessibile, performativa e comunicativa.

L'esperienza di *Project December. Simulate the Dead*¹⁶⁹, resa nota al pubblico tramite il documentario *Eternal you* (2024) di Hans Block e Moritz Riesewieck, è il progetto di un sistema di intelligenza artificiale che consente di interagire con simulacri testuali di persone defunte, proponendo dunque una forma di *digital resurrection*¹⁷⁰. In realtà non è nata con questo scopo: si tratta di una piattaforma online fondata dal programmatore canadese Jason Rohrer, concepita come «esperimento» per consentire agli utenti di interagire con chatbot generati da modelli linguistici di ultima generazione. Nata inizialmente sfruttando l'API di GPT-3 di OpenAI, la piattaforma si è fatta conoscere nel 2021, quando la stampa internazionale riportò la storia di Joshua Barbeau, un ragazzo che

¹⁶⁹ Project December 2025. <https://projectdecember.net>.

¹⁷⁰ Se espressioni quali «digital afterlife», «digital resurrection» e «digital immortality» vengono spesso utilizzati in maniera sinonimica, è bene operare delle distinzioni. Con *digital afterlife* si intende il livello più diffuso della presenza postuma: profili social trasformati in memoriali, archivi fotografici e video che continuano a circolare, messaggi che riemergono nei feed e che mantengono viva la presenza del defunto. Tali *digital remains* vanno considerati a tutti gli effetti «resti», dotati di valore affettivo e culturale, e pongono questioni di gestione e proprietà. Un secondo livello è la *digital resurrection*, che non conserva soltanto ciò che resta ma tenta di riportare in vita il morto come presenza dialogica o performativa, attraverso *deadbot*, ologrammi o sistemi di AI. Infine, la *digital immortality* rappresenta l'orizzonte più radicale, non più il ritorno del morto, ma la negazione stessa della morte: caricamento della mente (*mind uploading*), avatar autonomi e simulazioni perpetue mirano a cancellare il confine biologico, inscrivendo la persona in una forma di esistenza postumana. Un progetto di *digital immortality* è, ad esempio, LifeNaut (<https://lifonaut.com/>). La scala che va dall'*afterlife* all'*immortality* mostra come le tecnologie digitali non solo sostengano la memoria, ma mettano progressivamente in discussione lo statuto stesso del morire.

aveva creato un avatar conversazionale della propria fidanzata Jessica, morta anni prima, utilizzando i suoi messaggi e ricordi (Fagone 2021). L'episodio sollevò un intenso dibattito etico: OpenAI revocò l'accesso di Project December al modello GPT-3, sottolineando che l'uso di LLM per simulare persone reali non poteva avvenire senza consenso esplicito o senza una chiara etichetta di «simulazione» o «parodia» (Robitzski 2021). Da allora, Project December ha continuato a operare con una tecnologia proprietaria, presentandosi come uno spazio in cui gli utenti possono «parlare con chiunque», compresi i defunti, in cambio di un pagamento relativamente contenuto.

Si è scritto molto su questo programma, divenuto rapidamente un caso emblematico della cosiddetta *digital afterlife industry* (cfr. Öhman 2024): alcuni utenti lo hanno descritto come un'esperienza confortevole, capace di offrire un sollievo momentaneo nel lutto (Henrickson 2023); altri hanno raccontato di essersi sentiti turbati, colti da un senso di confusione o di turbamento (Krueger e Osler 2022); non sono mancati commenti che hanno enfatizzato le retoriche dell'inquietante, leggendo in queste simulazioni un sintomo culturale perturbante (Kasket 2019; Stokes 2021). Come si è visto, le «retoriche spettrali» non rappresentano un fenomeno inedito. Le stesse retoriche che, all'epoca, hanno accompagnato l'affermarsi della radio ricorrono oggi nella cultura popolare e nei discorsi di marketing attorno ai dispositivi di realtà virtuale (Sconce 2000). Si tratta perlopiù di narrazioni a forte impronta commerciale, che insistono sulla promessa di poter essere «riuniti» ai propri cari. Come osserva Conte (2020), tali retoriche tendono a trascurare l'esperienza effettiva delle persone in lutto, che molto frequentemente si confrontano con la frustrazione di un incontro incompleto, in un contatto impossibile, vincolato a limiti tecnologici che rendono l'esperienza ben lontana dagli slogan commerciali della riunificazione¹⁷¹. In questa prospettiva, le critiche agli allarmismi eccessivi appaiono spesso fondate.

È doveroso, tuttavia, menzionare in questo contesto due studi. Nel suo recente contributo dal titolo «Sensing Presence», Patrick Stokes (2025) affronta la questione dei *deathbots*, mettendoli in relazione con il fenomeno delle allucinazioni da lutto (*bereavement hallucinations*). L'argomento centrale è che molte delle ansie sollevate da queste tecnologie (la possibilità di sostituire i defunti, di compromettere l'elaborazione

¹⁷¹ Conte (2020) analizza in dettaglio i limiti tecnici della nota esperienza immersiva documentata da *Meeting You*, sottolineando come l'impossibilità del «toccare» – nonostante l'impiego di guanti aptici – costituisca l'emblema della distanza che la tecnologia non riesce a colmare.

del lutto o di ridurre i legami a semplici funzioni riproducibili) presuppongono che i deathbots siano capaci di produrre un'esperienza di «presenza» del morto. Per valutare questa ipotesi, Stokes richiama il dato fenomenologico secondo cui il sentire la presenza dei defunti è un'esperienza sorprendentemente comune e non patologica: non si tratta di visioni compiute, ma di un senso corporeo e relazionale di prossimità, in cui il defunto riemerge come apertura di possibilità intersoggettive. Alla luce di questa analogia, Stokes mostra che gli ostacoli tradizionalmente opposti ai deathbots – scarsa verosimiglianza, assenza di uno spazio condiviso, prevedibilità delle risposte – non sono decisivi: così come nelle allucinazioni da lutto basta uno stimolo minimo per far affiorare la presenza del morto, anche un'interazione algoritmica potrebbe suscitare la stessa sensazione. La conclusione, cauta ma significativa, è che non possiamo escludere a priori la capacità dei deathbots di generare un *senso di presenza* analogo a quello delle esperienze di lutto; di conseguenza, secondo l'autore le preoccupazioni etiche e culturali che circondano queste tecnologie restano pienamente fondate e non possono essere liquidate come timori ingiustificati.

Da un'altra prospettiva, Hollanek e Nowaczyk-Basińska (2024) mostrano che le più recenti tecnologie collocano la memoria dei defunti in un campo relazionale inedito, che coinvolge tre categorie di attori: i *data donors*, ossia coloro i cui dati vengono utilizzati per creare la simulazione; i *data recipients*, che detengono quei dati e decidono se fornirli a un servizio di ri-creazione; e i *service interactants*, cioè gli utenti destinati a interagire con il bot. La novità radicale di questo assetto è che chi fornisce i dati non coincide con chi li userà, producendo così una triangolazione instabile di interessi, diritti e desideri. Attraverso scenari di design speculativo – come MaNana, che trasforma la voce della nonna defunta in veicolo pubblicitario; Paren't, che propone a un bambino un'interazione quotidiana con la madre defunta; o Stay, che invia notifiche automatiche dai defunti ai loro eredi – gli autori mostrano i rischi concreti di un uso non regolato dei deadbot. Tra questi emergono la violazione della dignità postuma e della cosiddetta postmortem privacy (Öhman e Floridi, 2018), l'assenza di procedure di «ritiro» o disattivazione dei bot, il pericolo di manipolazioni commerciali ma, soprattutto, l'imposizione ai vivi di una relazione non voluta con i morti. In assenza di adeguate garanzie, l'interazione con i deadbot rischia così di scivolare dall'elaborazione del lutto a forme di *digital haunting*,

in cui i defunti non vengono ricordati ma riattivati come presenze intrusive, generando confusione, sofferenza o, appunto, senso di «persecuzione».

Ci sono già stati esperimenti di questo tipo. «Ensure your presence - be there when it counts», è il suggerimento che, appena sotto lo slogan *LIFE CONTINUES WHEN YOU PASS AWAY*, invitava gli utenti della piattaforma «SaveBeyond» a rendersi virtualmente immortali, con lo scopo di non mancare gli appuntamenti imperdibili nella vita delle persone più vicine. È stato Moran Zur, imprenditore australiano, dopo la morte del padre, e in procinto di perdere sua moglie, ad aver deciso di ideare un'app che permettesse a suo figlio di ricevere messaggi «dall'aldilà» da parte di sua madre, a quel punto defunta, in occasione di eventi importanti, garantendole dunque una forma di presenza basata sulla possibilità di una persistenza comunicativa. Il servizio free di SaveBeyond permetteva di disporre di un 1 GB al mese per produrre messaggi post-mortem¹⁷², il pacchetto a pagamento invece ne prevede 30, che supportano video di alta qualità e contenuti più articolati. La piattaforma risulta al momento inattiva, ma nel frattempo sono emersi progetti simili come *MyWishes*¹⁷³, che permette di programmare «messaggi postumi».

L'ambivalenza tra visita gradita e visita spettrale, tra protezione e minaccia risiede, come mostrava già de Martino, nella capacità – o nell'incapacità – di conferire un controllo al ritorno del morto. La funzione del rito funebre era segnare il confine tra vivo e morto, «spezzare lo specchio» che rischia di far collassare i due mondi. Ma se per de Martino la «presenza» era prerogativa esclusiva del vivente, i *presence studies* contemporanei la attribuiscono tanto a soggetti biologici quanto a entità simulate. La mediazione digitale non stabilisce più soglie, ma moltiplica i riflessi: i morti continuano a evolvere, si confondono talvolta con i vivi, l'ambiguità diventa permanente. È qui che si rivela lo spostamento culturale più radicale: la dissoluzione di un confine definito tra vita e morte. Da un lato, forme di *autocompianto* (trend ironici su TikTok come

¹⁷² Secondo il programma, è l'utente stesso in vita a programmare date e destinatario dei messaggi futuri, ma l'utente ha diritto di lasciare password e credenziali a un erede digitale, che potrà programmare al posto suo l'arrivo dei messaggi al momento opportuno nel caso di date incerte (difficile, ad esempio, prevedere con anni di anticipo la data di un matrimonio).

¹⁷³ MyWishes 2025. <https://www.mywishes.co.uk>.

*POVmyfuneral*¹⁷⁴, l'opera in VR *As I Lay Dead*¹⁷⁵, pratiche di *self-mourning* in Cina¹⁷⁶) mostrano un ulteriore effetto del narcisismo digitale, una presa di coscienza della propria mortalità: l'utente mette in scena e immagina la propria morte; dall'altro, l'orizzonte dell'*immortalità digitale* cancella la morte come evento, riducendola a ostacolo tecnico da superare. In entrambi i casi emerge un paradosso: ciò che sembrava segnare la fine di un tabù – la rimozione della morte – genera una riformulazione dello stesso tabù, che prescrive l'*impossibilità di morire*. Se non possiamo più morire, dobbiamo «vivere per sempre»¹⁷⁷.

Non si tratta, evidentemente, di sostenere che la differenza tra vita e morte possa essere davvero eliminata; ciò che va sottolineato è che, quando questa differenza non viene regolata culturalmente, essa non scompare, ma tende a riaffiorare in forme non governate, eccedenti e difficilmente controllabili: questo è il senso ultimo della «crisi della presenza» come «ritorno irrelativo del morto». È in questa condizione, sospesa tra protezione e minaccia, che si manifesta lo scarto rispetto alla funzione tradizionale del lamento. Più che come strumento di elaborazione dell'assenza, il lamento digitale sembra talvolta configurarsi come dispositivo di messa in scena di una presenza senza termine.

Questo rischio di *haunting* algoritmico non riguarda solo l'esperienza soggettiva, ma si colloca al cuore di un'economia politica della memoria più ampia. Le piattaforme estraggono valore dalla persistenza dei defunti: i dati postumi alimentano archivi e profilazioni, gli avatar conversazionali sono venduti come servizi premium, le fotografie e i video commemorativi generano engagement e profitto. Giovanni Ziccardi, nel suo *Il libro digitale dei morti* (2017), racconta un sondaggio informale condotto su Facebook: la quasi totalità degli utenti dichiarava di non cancellare i contatti delle persone defunte dalla rubrica telefonica. Molti spiegavano che l'idea di premere «Elimina» appariva

¹⁷⁴ POVmyfuneral 2025.

<https://www.tiktok.com/search?lang=en&q=POV%20my%20funeral&t=1757182929814>.

¹⁷⁵ Presentato a *Venice Immersive* nel 2023, il cortometraggio in realtà virtuale *As I Lay Dead* nasce da un confronto diretto con il *Compianto sul Cristo morto* di Niccolò dell'Arca (XV secolo, Bologna). L'opera scultorea è celebre per la potenza drammatica e la tensione plastica con cui i corpi delle pie donne mettono in scena il dolore collettivo, dando forma visibile e tangibile all'eccesso del lamento. Il progetto VR traduce questa intensità nel linguaggio immersivo contemporaneo: lo spettatore è posto nel punto di vista del defunto, sperimentando il lutto non più come osservatore esterno ma come soggetto che «subisce» il compianto. In questo passaggio dal marmo al visore, dalla teatralità della materia alla performatività algoritmica, si evidenzia tanto la continuità delle tecniche del pianto quanto la loro trasformazione attraverso i media digitali.

¹⁷⁶ Sul fenomeno del *self-mourning* in Cina si veda Ai, Mao e Huang 2025.

¹⁷⁷ *Vivere per sempre. L'Aldilà ai tempi di ChatGPT* è il titolo del libro di Davide Sisto in uscita quest'anno.

impensabile, un atto violento, una «seconda morte» digitale che si sarebbe aggiunta a quella fisica. La permanenza dei morti non è però solo un fatto affettivo, ma anche risorsa economica, incorporata in mercati di sorveglianza e monetizzazione affettiva.

La *contronarrativa alla separazione* – l’idea che i morti restino tra noi – si intreccia con una più radicale *contronarrativa alla finitezza*: la promessa che la morte non sia più un confine definitivo. Ma questa promessa non è neutra: è un prodotto tecnico e politico che ridisegna chi e che cosa può apparire, come e a quali condizioni. Ciò che «ritorna» non è neutrale: viene selezionato e filtrato da logiche algoritmiche che amplificano certi contenuti e ne marginalizzano altri. In questo contesto, le pratiche degli utenti non sono indifferenti, ma sono capaci di imporre momenti di rinegoziazione. In questo senso, le forme del lamento digitale producono pratiche costitutivamente ambigue: dietro di esse si celano forme di orientamento costruite al confine tra pratiche sociali e infrastrutture opache e talvolta imperscrutabili. Le tecniche del lamento digitale non si limitano a registrare vissuti individuali: incidono sui rapporti di visibilità e potere che governano la memoria collettiva, contribuendo a definire, tra vincolo e possibilità, tra *modello* culturale e pratiche di deviazione, le forme stesse del piangere.

4.3 Oltre il ritorno, la generazione. l’AI come *Nachleben* digitale

La memoria culturale *dominante* è il frutto di processi di rafforzamento di pratiche, immagini e narrative, ovvero sia tratti culturali che vengono tramandati nel corso del tempo. In questo tramandarsi essi si rinnovano, si riattivano e si trasformano: si cristallizzano, cioè, in quelle tecniche che conferiscono, in forma esplicita o implicita, orientamento collettivo all’esperienza e all’espressione individuale.

Concepire gli ambienti digitali come *tecniche orientative* significa riconoscere che essi non si limitano a fornire strumenti d’uso, ma incanalano pratiche, significati e valori culturali a partire dall’interazione tra le affordances tecnologiche e quelle culturali incorporate nelle tecnologie stesse. Adottare questa prospettiva significa comprendere che queste tecniche rientrano nella definizione dei quadri di significazione con cui affrontare esperienze liminali come il dolore, la perdita o la morte – avevamo a tal proposito parlato con Lagerkvist di *media esistenziali*. In quest’ottica, la memoria digitale non va intesa come un archivio neutro, ma come un dispositivo che organizza i legami tra esperienza individuale e senso collettivo, stabilendo forme di continuità simbolica che

sostengono il soggetto nella sua esposizione al mondo. Esposizione che, nell'appartenenza a una molteplicità simultanea di ambienti digitali, produce nuove occasioni di «smarrimento»¹⁷⁸.

In questa prospettiva, analizzare una tecnologia implica considerarla anche come dispositivo della memoria: sapersi orientare significa infatti passare attraverso processi di rammemorazione e riattivazione di conoscenze che si presentano sotto forma di contenuti esplicitamente tramandati e sotto forma di memorie incorporate – nelle tecnologie e nei soggetti che con esse interagiscono. Il legame costitutivo tra tecnologia e memoria, quel legame che porta Stiegler (2015) a parlare di «mnemotecnica», fa sì che ogni configurazione sociotecnica incarni e riconfiguri, allo stesso tempo, processi di memoria e di oblio, un binomio che acquisisce oggi una nuova centralità. Se ogni tecnica è un dispositivo mnemotecnico, le tecnologie digitali instaurano, infatti, con la memoria un rapporto peculiare: senza cadere in forme di ingenuità riguardo a una presunta eternità o «infrangibilità» del dato (Ziccardi 2017), sembra possibile sostenere che la replicabilità e la disseminazione dei contenuti, nonché la dimensione distribuita e partecipativa della memoria digitale, conferiscano alle informazioni una potenzialità di permanenza senza precedenti. Tale potenzialità, che si accompagna a quella perdita di unicità dell'oggetto che già Benjamin teorizzava e che viene ripresa dalla riflessione odierna sulle culture digitali (cfr. Sisto 2018), va compresa non come garanzia di conservazione indefinita, ma come possibilità, seppur inedita, vincolata a fattori tecnici, culturali e politici.

La relazione tra memoria e tecnologie digitali richiama anche l'attenzione sulla loro dimensione materiale: se, come sottolinea Stiegler (2015), ogni tecnologia è frutto di un processo di esteriorizzazione della memoria, ciò implica sempre una *traduzione* in supporti e infrastrutture concrete. In questo senso, la capacità umana di estendersi nelle tecniche non è mai puramente immateriale, ma si radica in componenti materiali che condizionano, disorientano e riorientano continuamente i processi di memorizzazione. Considerare i dispositivi digitali come tecniche orientative significa allora, in ultima istanza, mettere a fuoco la trama che lega memoria, tecnica e materia, riconoscendo che anche nell'ambiente digitale l'orientamento passa attraverso vincoli e possibilità inscritti nei suoi supporti materiali.

¹⁷⁸ Si rimanda al volume curato da Massimo Leone *Il senso immerso. Libertà e smarrimenti del corpo digitale* (2025).

In continuità con altre mnemotecniche, anche gli ambienti digitali organizzano e rielaborano *tracce mnestiche*, ma lo fanno attraverso processi di ricombinazione, aggiornamento e riformattazione che, per velocità e scala, imprimono alla memoria una dimensione generativa costante. È questa generatività intrinseca a costituire il terreno su cui si sviluppano le tecniche orientative più recenti, capaci di incarnare un *modello* di memoria non come archivio statico, ma come archivio aperto alla ricombinazione continua, un motore attivo di produzione e riproduzione culturale.

All'interno di questo quadro, l'intelligenza artificiale generativa (GenAI) si colloca come prosecuzione e, al tempo stesso, intensificazione di dinamiche e caratteristiche proprie di ogni processo di rammemorazione, portate quasi al parossismo. Tra queste spicca la natura intrinsecamente anacronistica della memoria: in questo contesto, l'immagine assume ancora una volta un ruolo centrale nell'esibire i movimenti di oblio e riemersione, di sparizione e riapparizione che segnano tanto la storia della memoria culturale quanto le vicende di trasformazione, occultamento e riapparizione di quel dispositivo espressivo che abbiamo definito «lamento».

Dal punto di vista che abbiamo adottato muovendoci da de Martino a Warburg, la GenAI si inserisce nella lunga traiettoria della trasmigrazione delle formule del *pathos* all'interno della memoria culturale, in virtù della sua potenza di (non solo) ereditare, (ma anche) rinforzare e trasmettere forme culturali che precedono il digitale, conferendo loro una nuova vitalità attraverso processi di riformulazione e reinvenzione. Comprendere come ciò avvenga significa allora guardare alle logiche operative e alle stratificazioni che governano questi processi, e che fanno della generazione artificiale un vero e proprio laboratorio di memorie culturali.

4.3.1 Archivio potenziale: la memoria come «latenza» e «materia organizzata»

Il più grande impatto sulla cultura visuale degli ultimi decenni è stato determinato dall'avvento delle «immagini algoritmiche», termine con cui Somaini (2023) designa quelle immagini pensate, prodotte, modificate e fruite all'interno di un ecosistema mediale dominato da algoritmi addestrati su grandi dataset. Si tratta di un processo di trasformazione profonda della produzione e circolazione delle immagini digitali, reso possibile dall'impiego di tecniche di *deep learning*. Questi sistemi rientrano oggi sotto l'etichetta di «intelligenza artificiale» – espressione che, come ricorda lo stesso Somaini

(2023), ha però una propria storia nonché una certa mutevolezza concettuale, più vicina a un campo di pratiche e narrazioni che a una definizione univoca. Manovich (2024) osserva che, negli ultimi cinquant'anni, ogni volta che una capacità ritenuta specificamente umana viene automatizzata grazie alla tecnologia informatica, essa viene descritta come «AI». Tuttavia, una volta che tale automazione diventa pienamente efficace e integrata nell'uso quotidiano, non viene più percepita come un caso di intelligenza artificiale. In questo senso, il termine «AI» tende a designare non tanto una tecnologia specifica, quanto piuttosto quelle metodologie che simulano abilità cognitive umane, ma che non hanno ancora raggiunto una completa maturità funzionale.

Se, all'interno della rivoluzione operata nella cultura visuale contemporanea a partire dall'utilizzo dell'AI, si possono individuare tre fasi, l'ultima di queste (dopo la Machine Vision e la Generazione di Immagini operata da algoritmi come Deepdream e GANs)¹⁷⁹ ha a che fare con l'introduzione dell'AI generativa multimodale (2022), dunque di quei modelli di diffusione (*diffusion models*) di generazione di immagini dal testo (*text-to-image*) e di testi dall'immagine (*image-to-text*), che istituiscono una connessione algoritmica bidirezionale tra testo e immagine. Più in particolare, i modelli text-to-image come Stable Diffusion e DALL·E 2, basati sulla centralità del prompt, collegano strettamente ciò che è visibile a ciò che è dicibile, ridefinendo fortemente i rapporti tra immagine e linguaggio (Somaini 2023).

Il rapporto di transizione tra linguaggio e immagine nella generazione è stato definito una «traduzione» (Manovich 2024), un'operazione che si colloca tra due livelli diversi. Da un lato, si tratta di una rimediazione (Bolter e Grusin 2003), poiché un contenuto espresso in forma testuale viene trasferito e riformulato in immagine: è il piano intermediale, in cui un medium ne reinterpreta un altro. Dall'altro lato, la generazione funziona come un montaggio, perché l'output visivo non nasce ex novo, ma dalla ricombinazione di frammenti archivistici che il modello ha appreso durante l'addestramento. Ciò che accomuna questi due piani è il fatto che entrambi presuppongono una preliminare uniformazione delle conoscenze: testi e immagini vengono tradotti in pattern numerici, in modo da poter essere correlati e rielaborati dal sistema.

¹⁷⁹ Per una trattazione approfondita si rimanda a Somaini (2023).

Un modello generativo può essere concepito come materia informatica in cui la memoria è incorporata e organizzata sotto forma di distribuzioni statistiche e connessioni tra unità artificiali. In esso, dunque, la memoria non è un archivio esterno a cui il sistema accede, ma è incorporata nella materia stessa del modello. Questa materia, ovverosia la sua architettura e i suoi valori numerici, è il risultato diretto di questo processo di apprendimento: è già plasmata dalle memorie che conserva.

Lo spazio «latente», concetto che con Somaini (2023) riconosciamo intrinsecamente carico di densità metaforica, rappresenta la configurazione più concentrata di questa materia: si tratta di un archivio dinamico di possibilità visive, strutturato come una rete di relazioni che legano tra loro forme, stili, composizioni e iconografie sedimentate attraverso processi storici e culturali. In questa prospettiva, lo spazio latente può essere inteso come materia-memoria organizzata¹⁸⁰.

Quando un prompt o un altro input attiva una porzione di questo spazio, la generazione consiste nell'attualizzazione di una parte di questa materia-memoria, che trasforma correlazioni invisibili in un'immagine manifesta. In tal senso, lo spazio latente è il luogo in cui il passato mediale continua a esistere non come oggetto fissato, ma come materia disponibile alla trasformazione – un archivio vivente che rende possibile il *digital afterlife* delle forme. Da questo punto di vista la cultura si sta trasformando gradualmente in un enorme circuito di retroazione, in cui i materiali già caricati in rete finiscono per condizionare i contenuti futuri generati dall'intelligenza artificiale (Somaini 2024).

Concepire lo spazio latente solo come «materia-memoria» rischia di oscurare la dimensione politica della sua costruzione. Come hanno mostrato studi critici sull'intelligenza artificiale (Noble 2018; Crawford 2021), ciò che viene sedimentato nello spazio latente non è mai neutrale, ma è il risultato di pratiche di selezione, esclusione, etichettamento, classificazione e gerarchizzazione operate nella raccolta e nell'annotazione dei dataset. Lo spazio latente è dunque un dispositivo selettivo, in cui alcune forme culturali vengono rafforzate e rese statisticamente più accessibili, mentre altre restano marginalizzate o scompaiono. In questo senso, esso non solo conserva tracce del passato, ma le riorganizza secondo logiche di potere: riproduce *bias* strutturali legati

¹⁸⁰ È «materia» perché possiede una struttura concreta all'interno del modello, fatta di valori e pesi distribuiti in un sistema computazionale; è «memoria» perché tali valori codificano tracce operative provenienti da immagini e media precedenti, già pronte a essere riattivate; è «organizzata» perché queste tracce non sono conservate in modo caotico, ma secondo configurazioni «latenti» che permettono di combinare pattern visivi in modi potenzialmente infiniti.

al genere, alla razza e alla classe, trasformandoli in norme visive apparentemente naturali. Analizzare la GenAI come tecnica mnemonica significa quindi riconoscerne anche la dimensione ideologica, interrogando i rapporti di forza e potere che definiscono quali memorie possono sopravvivere e quali rischiano di essere cancellate.

4.3.2 La generazione come «ecforia»

La generazione non è creazione ex-nihilo, ma un'attualizzazione di potenzialità già inscritte nello spazio latente del modello (Somaini 2023). A differenza di media precedenti come la scultura o la pittura, i media generativi rielaborano archivi di immagini già esistenti (Manovich 2024). È doveroso da questo punto di vista notare che il processo di generazione text-to-image è un processo «da immagine a immagine» (Somaini 2023), dal momento che l'output deriva dall'accumulo di immagini del dataset di addestramento riconvertiti in codici numerici.

Nello spazio latente i dati di addestramento, infatti, vengono compressi e ricodificati in «rappresentazioni latenti» (Somaini 2023): vettori numerici che sintetizzano relazioni di somiglianza, prossimità o differenza tra forme, stili e contenuti. Queste rappresentazioni non riproducono i dati originari, ma ne trattengono i tratti *ricorrenti*, traducendoli in configurazioni matematiche manipolabili. La generazione consiste allora nel «navigare» questo archivio multidimensionale, a partire da un input, come il prompt, che orienta l'algoritmo verso determinate aree dello spazio, selezionando traiettorie che da coordinate numeriche invisibili conducono a immagini manifeste. In tal senso, ogni immagine generata è il risultato di un processo di attivazione di un punto, cioè di una rappresentazione latente, nello spazio: questa attivazione è dunque un passaggio dal livello latente della memoria algoritmica, che conserva e organizza pattern provenienti dal passato mediale, al livello attuale della visibilità, in cui quelle stesse tracce riemergono trasformate sotto forma di nuove configurazioni visive. La generazione, da questo punto di vista, è una transizione di una forma dallo stato latente (non visibile, solo potenziale) allo stato manifesto (visibile, ora attuale). Questo processo di transizione avviene attraverso interfacce linguistiche che mediano tra linguaggio naturale e immagine.

Possiamo dire dunque che nel contesto della generazione algoritmica ogni immagine pre-esiste in uno stato di «latenza», inscritta come potenzialità nello spazio

multidimensionale delle possibilità visive del modello. In questa forma pre-attuale, essa è già costituita da tracce formali e iconografiche

che ereditate dai media passati e sedimentate nei processi di addestramento. La generazione è dunque riemersione di un passato momentaneamente scomparso.

In questo senso parliamo provocatoriamente di una generazione come «ecforia»: si tratta di quel termine, introdotto in ambito fisiologico da Richard Semon, che viene ripreso da Warburg nell'ambito della storia dell'arte per descrivere il processo attraverso il quale tracce mnestiche latenti riemergono sotto forma di immagini attuali e che avevamo interpretato come rievocazione (Pinotti 2006). Questo movimento può essere messo in relazione con ciò che Didi-Huberman commentando Warburg ha definito «memoria inconscia», ossia quello strato di memoria storica e culturale che sopravvive nelle forme visive e riemerge in modo anacronico, perturbante e sintomatico, un inconscio culturale e storico che abita le immagini, stratificato nelle loro sopravvivenze e nei loro ritorni. In questa chiave, lo spazio latente dei modelli generativi può essere concepito come un archivio inconscio della cultura visuale, dove gesti e iconografie non vengono semplicemente conservati, ma rimangono disponibili a essere riattivati. La generazione algoritmica funziona allora come ecforia tecnica: un dispositivo che sollecita il ritorno di ciò che era stato rimosso o temporaneamente dimenticato, trasformando la latenza in visibilità.

In questo contesto il prompt può essere concepito, anche, come un dispositivo testuale che riattiva tecnologie, estetiche e formati pre-digitali, traducendoli in termini operativi per il modello di deep learning. Indicazioni come «oil on canvas» o «VHS screengrab» non si limitano a descrivere un contenuto, ma trasportano nello spazio latente le proprietà formali e i pattern visivi di media passati, incorporati nei dataset attraverso la loro documentazione visiva. In questo senso, tali media sopravvivono come tracce operative che, pur avendo cessato di esistere come strumenti di produzione attiva, continuano a generare immagini in un ambiente interamente digitale. Il prompt diventa così un vettore di *digital afterlife*, un punto di accesso in cui pratiche e tecniche del passato sono ricodificate e rese nuovamente attive all'interno di un archivio potenziale, proiettando o, meglio, «rievocando» nel futuro non solo contenuti, ma anche forme mediali sedimentate nella memoria algoritmica.

4.3.3 Nel laboratorio dello spazio latente: GenAI e lamento

L'idea della trasmigrazione delle forme culturali attraverso la memoria – intesa come riemergere di tracce depositate, spesso inconsciamente, nella materia – si lega al tema della riattivazione di un passato perduto. In questa prospettiva, come abbiamo visto, la storia del lamento può essere letta come una vicenda intermittente, segnata dallo scomparire e dal riapparire di forme di espressione del dolore, di cui la storica contrapposizione tra pianto pagano e pianto cristiano ha rappresentato forse l'episodio più emblematico. Questa linea di riflessione ha ispirato un esperimento esplorativo, destinato a confluire in un progetto più ampio di ricerca. Si tratta di un'indagine preliminare sugli output text-to-image prodotti da due modelli di diffusione: DeepAI Images e Stable Diffusion.

Attraverso semplici prompt, lo studio ha analizzato come gli strumenti AI «traducono» (Manovich 2024) concetti altamente astratti come quello di «lutto» in linguaggio visivo. L'obiettivo più ampio era comprendere come i sistemi di GenAI funzionino come *afterlife* digitale, preservando ed elaborando espressioni culturali del lutto presenti sotto forma di resti digitali (*digital remains*) contribuendo alla costruzione di un patrimonio e di una eredità visiva. Questo approccio permette anche di valutare se tali sistemi confermino o sfidino le rappresentazioni culturali esistenti del dolore.

La scelta di utilizzare prompt estremamente semplici non è casuale, ma risponde a un criterio metodologico. Nel caso specifico, il prompt adottato – «grief» – rientra nella categoria dei «subject terms», ossia quei termini che indicano il contenuto tematico dell'immagine e costituiscono l'elemento di base nella scrittura dei prompt. Come osserva Oppenlaender (2024), i subject terms sono fondamentali per orientare la generazione delle immagini, poiché forniscono al sistema il nucleo semantico a partire dal quale l'algoritmo traduce descrizioni testuali in configurazioni visive. In assenza di ulteriori «modificatori» (Oppenlaender 2024)¹⁸¹, il modello non viene guidato in modo prescrittivo e tende a produrre immagini basate sulle associazioni più ricorrenti apprese nel suo addestramento.

¹⁸¹ Jonas Oppenlaender ha proposto una tassonomia dei «prompt modifiers» per la generazione testo-immagine, distinguendo sei categorie: i *subject terms* (che definiscono l'oggetto principale dell'immagine), gli *image prompts* (immagini di riferimento usate come target visivo), gli *style modifiers* (che richiamano stili, tecniche, periodi o artisti specifici), i *quality boosters* (espressioni che aumentano il dettaglio e la qualità percepita, come *highly detailed* o *masterpiece*), i *repeating terms* (ripetizioni di parole o frasi che rafforzano l'associazione semantica), e infine i *magic terms* (parole volutamente eccentriche o non pertinenti, inserite per introdurre variazione o effetti imprevisti).

In questo senso, un prompt minimale non sollecita la capacità dell'AI di eseguire un comando complesso – obiettivo privilegiato della ricerca sul prompt engineering – ma permette piuttosto di osservare come il sistema traduca un concetto astratto mobilitando sedimentazioni culturali statisticamente diffuse. Proprio per questo, i prompt semplici generano risultati meno vincolati e più aperti, mentre quelli complessi restringono il campo e orientano l'output verso esiti più specifici e intenzionali. L'indeterminatezza insita nel prompt minimale diventa dunque parte integrante della metodologia: consente di sondare quali immagini di lutto il modello produce quando non è costretto da vincoli semantici troppo stringenti.

Le immagini generate con prompt «grief» presentano un'estetica caratterizzata da una gamma di toni scuri, in cui prevalgono neri e grigi attenuati, talvolta interrotti da accenti cromatici discreti come rosso scuro o azzurro tenue. Questa resa cromatica contribuisce a definire un'atmosfera di gravità emotiva e di indeterminatezza. Le composizioni si basano spesso su texture astratte che richiamano fumo, tracce liquide o lacrime, che funzionano non tanto come elementi rappresentativi quanto come superfici «emotive», che rimandano alla dissoluzione. Le figure umane, stereotipicamente femminili, o in alternativa dall'aspetto androgino, compaiono immerse in un'introspezione intensa, con i volti abbassati o resi indistinti, di solito coperti dal gesto che le caratterizza: il gesto delle mani che vanno al volto, coprendo gli occhi o alzandosi addirittura fino al capo. Si tratta di un gesto ricorrente di cui abbiamo riscontrato molteplici rimediazioni, dalla ritualità funebre, all'iconografia, alla performance contemporanea di carattere tanto artistico (ricordiamo i lavori di Bas Jan Ader, Pia Lindman e David Horvitz) quanto quotidiano del contesto digitale. La centralità delle mani è tale da generare, in alcune immagini, distorsioni che arrivano a moltiplicarne il numero oltre il consueto.

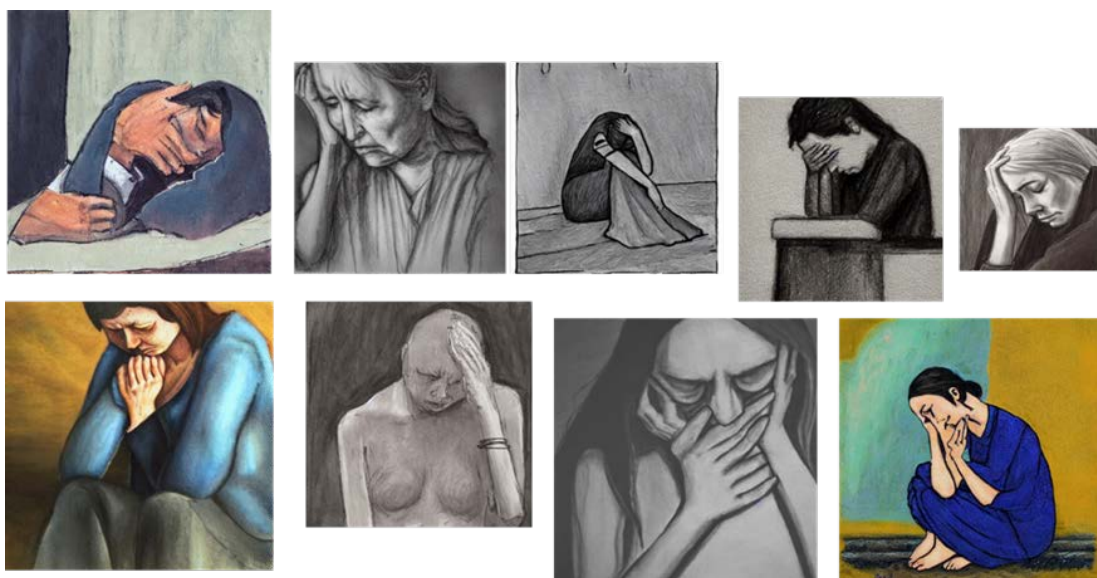


Fig. 47a DeepAI Images, immagini generate con prompt «grief», 2024.



Fig. 47b Stable Diffusion, immagini generate con prompt «grief», 2024.

Il *re-enactment* artificiale del gesto delle mani-alla-testa rimanda a una temporalità complessa. Una delle questioni teoriche più rilevanti riguardo alla generazione AI è infatti quale temporalità sia inscritta nel processo generativo stesso. Molti studiosi sottolineano la natura «predittiva» della generazione. In *From Representation to Prediction*, Lev Manovich (2024) osserva che questi sistemi non si limitano a imitare il passato, ma generano nuove possibilità basate sulle aspettative future, tentando, ad esempio con gli strumenti text-to-image, «di prevedere le immagini che corrispondono meglio al (vostro) input testuale» (Manovich 2024, 80). Da questo punto di vista, l'IA viene intesa come forza orientata al futuro, uno sguardo performativo che dà forma a ciò che ancora non esiste.

Un'enfasi esclusiva sulla predittività rischia tuttavia di oscurare, da un lato, il ruolo costitutivo che il passato svolge nell'addestrare il modello alla predizione e, dall'altro, la natura anacronica del processo generativo. In questa prospettiva, il concetto di *Nachleben*, elaborato da Warburg e ripreso da Didi-Huberman, offre una cornice più stratificata per comprendere la produzione di immagini tramite AI. Come abbiamo visto, il *Nachleben* non concepisce il tempo come una dicotomia lineare passato-futuro, ma come un movimento ricorsivo e discontinuo, intrinsecamente postumo. Esso indica una temporalità in cui la proiezione verso il futuro è inseparabile dalla sopravvivenza delle forme passate: un avanzare che procede con lo sguardo rivolto all'indietro, come lo sguardo dell'*Angelus Novus* di Benjamin.

In questo senso, l'IA generativa può essere compresa non solo come forza predittiva, ma come un luogo di intreccio temporale, plasmato tanto da ciò che viene riattivato quanto da ciò che viene proiettato, immaginato. La GenAI non segue un modello cronologico lineare: opera piuttosto in un presente che, nei termini di Didi-Huberman, è «intessuto di passati multipli» (Didi-Huberman 2002, 55), in cui immagini, forme culturali e resti digitali riemergono in ritorni paradossalmente imprevedibili. Nel caso del gesto ricorrente delle mani-al-volto, in fig. 48, ci troviamo di fronte a una variazione significativa.



Fig. 48 Stable Diffusion, immagine generata con prompt positivo «grief», 2024.

Nell'immagine qui discussa una figura femminile *ripete* il gesto, ma lo accompagna con la bocca spalancata in un urlo di disperazione, discostandosi dalle modalità più contenute che caratterizzano la maggior parte delle altre immagini. All'interno della genealogia del lamento tracciata con de Martino, questa occorrenza si avvicina piuttosto al registro «pagano» del pianto, segnato dall'eccesso e dalla platealità, in contrasto tanto con il modello cristiano del (non) pianto di Maria, quanto con le restrizioni moderne che hanno reso il lutto un fatto privato e regolato. Nel quadro della nostra ricostruzione – da intendersi come dispositivo interpretativo – la GenAI sembra riattivare una modalità del pianto a lungo marginalizzata nella memoria culturale dominante.

Per descrivere questa dinamica, può risultare utile richiamare per analogia la struttura concettuale della Mneme di Richard Semon, ripresa da Warburg: come nei tratti dominanti e recessivi della genetica mendeliana, anche le forme culturali possono conoscere un destino di emersione o latenza. Alcuni moduli espressivi prevalgono e si consolidano storicamente, altri restano in ombra senza tuttavia scomparire del tutto, pronti a riaffiorare in circostanze inattese.

Nello spazio latente del modello, la gestualità del lutto non appare distribuita in maniera casuale o uniforme, ma segue piuttosto una logica di gerarchizzazione che riflette processi di frequenza e accessibilità. Alcune posture o gesti – come le mani portate al volto – agiscono come veri e propri «tratti dominanti»: compaiono con regolarità quasi inevitabile ogni volta che il concetto di lutto viene evocato, assumendo così il ruolo di segni canonici e immediatamente riconoscibili. Altre configurazioni – come il pianto a bocca spalancata – si presentano invece come «tratti recessivi», che emergono soltanto in condizioni testuali e semantiche più specifiche, e che restano quindi marginali nella costellazione visiva prodotta dal modello.

Questa prospettiva euristica non intende descrivere l'esatto funzionamento del modello, ma mettere in evidenza come la distribuzione differenziale al suo interno comporti risultati mai neutri. Essa mostra che i dataset non si limitano a costituire archivi di immagini, ma operano come dispositivi selettivi, capaci di consolidare e trasmettere iconografie e forme culturali specifiche. L'asimmetria che osserviamo nei risultati della generazione AI va quindi letta come l'effetto di sedimentazioni storiche che, incorporandosi nei processi di addestramento, contribuiscono a normare il visibile e a circoscrivere ciò che può apparire come «lutto» in termini figurativi.

Quando tuttavia emergono configurazioni inattese – come il volto deformato da un grido – esse si impongono come eventi anacronici, una sorta di «ecforia» in cui tracce represses o marginalizzate riemergono al di fuori delle gerarchie canoniche. In questi casi, la generazione artificiale produce un effetto di scarto che rende visibile una forma inattesa, capace di disturbare l'ordine visivo e simbolico vigente.

In questa prospettiva, la «lamentatrice artificiale» è un effetto del processo di rammemorazione che può restituire al lamento una forza perturbante, riaprendo spazi per la dimensione performativa e collettiva che i processi di normativizzazione avevano represso. Il suo ritorno non coincide con una semplice ripetizione del passato, bensì con l'attivazione di un potenziale critico che disarticola le regole estetiche dominanti e lascia intravedere la possibilità di riattivare i poteri politici e comunitari del lamento.

4.3.4 Bias e sovversione: il prompt negativo come tecnica disorientativa

Il potere «sovversivo» della lamentatrice artificiale ha ispirato una prosecuzione dell'esperimento nella direzione di sfidare la normatività delle forme culturali ereditate, trasmesse e dunque rafforzate della generazione AI. Un aspetto cruciale nell'analisi delle immagini generate dall'intelligenza artificiale riguarda la tensione tra *narrazioni dominanti* e *narrazioni latenti*, che impone un'indagine critica sulle rappresentazioni normative del lutto. Il gesto ricorrente delle mani portate al capo nelle immagini di lamento rivela in maniera evidente un *bias* culturale: il dolore viene rappresentato quasi esclusivamente attraverso figure stereotipicamente femminili. Come documentato dalle ricerche sui *bias* di genere nella generazione *text-to-image* (Wu et al. 2024), i dataset che alimentano gli strumenti di generazione *text-to-image* non si limitano a riflettere stereotipi culturali, ma tendono a rafforzarli. Questi strumenti perpetuano l'associazione tra donne e lutto, consolidando tropi che legano il dolore, la vulnerabilità e la cura alla femminilità, fino a confinare le donne in ruoli di sofferenza (Doka e Martin 1999).

Come abbiamo già visto, l'associazione tra femminilità e lamento in realtà va ben oltre la nozione di fragilità: essa rinvia a un'eredità storica e culturale ben più complessa. Gli studi di Pussetti (2004) e Catoni (2008) già menzionati hanno mostrato come, in molte culture dall'antichità alla contemporaneità, i gesti del lamento abbiano assunto il valore di marcatori di genere, conferendo alle donne un'autorità specifica in virtù della capacità di comunicare con l'aldilà. Dai vincoli imposti al lamento rituale nella Grecia antica alla

sua progressiva soppressione nel cristianesimo delle origini, le pratiche femminili di pianto hanno costituito storicamente non solo una fonte di potere simbolico e rituale, ma anche un campo di controllo e, insieme, di resistenza. È questa dimensione politica del lamento che abbiamo visto essere posta al centro di alcune rimediazioni contemporanee del lamento – ricordiamo *The Last Lamentation* di Valentina Medda.

Parallelamente, la nostra indagine ha rivelato la scarsa rappresentazione di figure maschili nelle raffigurazioni AI del lutto. In molte società, infatti, gli uomini sono socialmente tenuti a mantenere un atteggiamento stoico di fronte alla perdita, poiché la vulnerabilità è associata alla debolezza mentre il contenimento emotivo è interpretato come segno di forza (de Martino 1958, 86). In questo senso il modello tende a orientare la rappresentazione in direzione femminile. Per mettere in discussione tale normatività abbiamo scelto di sperimentare con il *prompt negativo* come tecnica disorientativa. Se il *prompt positivo* serve a indicare quali elementi, caratteristiche e dettagli devono comparire nell'immagine, il *prompt negativo* permette di specificare ciò che non deve essere incluso nell'output. In questo modo è stato possibile sfidare l'associazione normativa tra lutto e femminilità, escludendo deliberatamente la presenza di figure femminili.

A questo proposito, può risultare utile richiamare l'idea di Sara Ahmed (2006) dei *queer objects*: oggetti che deviano dalle linee normative dell'orientamento e dalle condotte prestabilite e costringono i corpi a muoversi e a relazionarsi in modi inattesi. In questa prospettiva, il disorientamento appare come un'occasione critica. Applicato al nostro caso, il *prompt negativo* funziona come tecnica disorientativa nella misura in cui è capace di incrinare il repertorio dominante del lutto femminile e di rendere visibili le regole implicite che orientano ciò che l'AI restituisce come rappresentazione legittima del dolore.



Figg. 49a–b Stable Diffusion, immagini generate con prompt positivo «grief» e prompt negativo «woman», 2024.

È interessante osservare che, quando abbiamo utilizzato un prompt negativo per escludere la presenza di figure femminili, Stable Diffusion ha generato volti oscurati o mascherati, caratterizzati da atmosfere dominate dal mistero, da elementi gotici o da tonalità monastiche, come mostrano le figure 49a e 49b. I fattori che conducono a un simile risultato restano del tutto ipotetici. La ricorrenza di maschere può essere interpretata in almeno tre modi: a) come un «espediente neutrale» volto a evitare l'inclusione accidentale di tratti femminili, che il modello potrebbe considerare statisticamente più probabili quando si tratta di lutto; b) come un elemento simbolico che rinvia a una lunga tradizione iconografica e rituale in cui il lutto è associato a figure velate o mascherate, soprattutto nel contesto religioso; c) come un sostituto «neutro» o persino «androgino», nel caso in cui il lutto sia fortemente codificato come femminile nei dataset di addestramento e le figure maschili risultino sottorappresentate o difficilmente distinguibili visivamente.

In qualsiasi interpretazione, la sottorappresentazione del lutto maschile nei dataset di addestramento sembra giocare un ruolo importante. Una volta esclusa la possibilità visiva di rappresentare il lutto attraverso figure femminili, il modello non si orienta verso la produzione di figure maschili esplicite, ma preferisce ripiegare sull'ambiguità, reiterando di fatto la marginalizzazione di figure stereotipicamente maschili nelle narrazioni visive del dolore. Una soluzione apparentemente semplice consisterebbe nell'indicare esplicitamente nel prompt la richiesta di un «uomo» o «figura maschile in lutto». Tuttavia, il nostro approccio è stato volutamente diverso: invece di forzare il modello verso un esito rappresentativo predeterminato, abbiamo scelto di mettere in discussione le sue tendenze visive normative, osservando ciò che accade quando esse vengono disturbate. Il nostro obiettivo non era dunque il riorientamento del modello, ma piuttosto il disorientamento, inteso come strumento metodologico per rivelare i limiti e i vincoli impliciti della generazione di immagini AI.

La comparsa di figure mascherate in risposta a questi tentativi ha così aperto una direzione di ricerca particolarmente feconda, portando in primo piano le costrizioni implicite che regolano l'immaginario generato dall'intelligenza artificiale. Ne derivano questioni di portata più ampia: cosa accade quando si interrogano le rappresentazioni normative non prescrivendo un'alternativa, ma destabilizzando le convenzioni visive che le sostengono? E, ancora, in che modo l'uso strategico di prompt positivi e negativi può

non solo confermare o rafforzare, ma anche disarticolare e sovvertire i vincoli sottesi alla generazione di immagini AI?

Sviluppando questa linea di indagine, abbiamo generato immagini utilizzando il *prompt positivo* «lamentation» ed escludendo, tramite i *prompt negativi* «Virgin Mary» e «Jesus Christ», le due figure più ricorrenti e riconoscibili dell'iconografia del lamento. L'obiettivo era osservare come il modello reagisse alla rimozione di questi riferimenti centrali. Il risultato più sorprendente è stato l'apparire di una scena a dir poco grottesca: una lamentazione che vede al posto di Cristo una figura quasi-umana apparentemente femminile, che ricorda in maniera perturbante i volti distorti dei dipinti di Francis Bacon – ne troviamo un esempio in *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion* (1994) – e in posizione di lamentatore, Darth Vader, antagonista della saga Star Wars.

Dal punto di vista tecnico questo output si può spiegare in diversi modi. Un primo elemento che colpisce nell'immagine è il volto deformato della figura femminile. Questo non va interpretato semplicemente come un errore tecnico, ma come l'effetto di una condizione specifica della generazione. L'uso del *prompt positivo* «lamentation» combinato con i *prompt negativi* «Virgin Mary» e «Jesus Christ» ha infatti escluso i riferimenti iconografici più consolidati del tema. Privato delle figure canoniche che strutturano la rappresentazione del lamento, il modello si trova a operare in una condizione di «debolezza iconografica»: sa che deve produrre un volto umano, ma non dispone di pattern sufficientemente stabili per associarlo a una configurazione riconoscibile e coerente.

In questo senso, la deformazione diventa un indice rivelatore dei limiti del sistema. Da un lato, conferma una caratteristica nota dei modelli di diffusione, ossia la tendenza a produrre distorsioni nelle aree anatomiche complesse (volti, mani, pose contorte). Dall'altro, segnala come, tolti schemi ricorrenti forti appresi dal dataset, il modello tenda a collassare in forme instabili, incapace di elaborare alternative che non siano già fortemente sedimentate nella memoria statistica dei dati di addestramento. Il volto incompiuto non è quindi un mero incidente visivo, ma un punto cieco che rivela la difficoltà della macchina a «inventare nuovi schemi rappresentativi laddove la tradizione iconografica è stata deliberatamente rimossa.

Accanto al corpo femminile, compare un altro elemento inatteso: la figura di Darth Vader o un archetipo affine della cultura pop. Eliminando le figure della Madonna e di

Cristo, il modello ha «liberato spazio» e lo ha riempito con un repertorio forte e riconoscibile. La scelta di Darth Vader non è neutrale: la maschera nera e il mantello stabilizzano visivamente l'immagine in modo molto più solido di quanto avvenga con il volto umano deformato. In altre parole, dove l'IA fatica a produrre un volto umano coerente, riesce invece a proporre senza esitazione un'icona pop culturalmente sedimentata.

L'accostamento tra il corpo femminile nudo e la figura mascherata produce un effetto perturbante, ma rivela anche un dato tecnico importante: il modello non colma i vuoti lasciati dai *prompt negativi* con soluzioni neutrali, bensì con pattern fortemente codificati presenti nel dataset. La maschera di Darth Vader, in questo senso, funziona come una nuova «ancora semantica»: un sostituto che garantisce stabilità visiva e coerenza narrativa, pur in un contesto iconografico spiazzante. Questo slittamento dal sacro al popolare mette in luce non solo i meccanismi di compensazione dell'IA, ma anche la capacità del modello di attivare repertori culturali imprevisti, che diventano rivelatori delle gerarchie interne al suo archivio statistico: un archivio in cui, tolto il grande mito religioso, rimane un'icona pop.

Ciò che dal nostro punto di vista è ancora più interessante, è, tuttavia, ciò che inavvertitamente Stable Diffusion produce: un'immagine in cui l'archetipo del potere, del controllo e del distacco emotivo viene reinscritto in una situazione di massima vulnerabilità. La fusione fra un'icona della cultura popolare e l'immaginario cristiano del lamento produce un contrasto inaspettato: il simbolo della forza e della freddezza viene trasformato in figura vulnerabile, rielaborata attraverso il linguaggio visivo del dolore. Ne deriva una tensione che mette in dialogo due poli opposti – dominio e fragilità – destabilizzando le convenzioni che regolano la rappresentazione del pianto.

La tendenza del modello a generare figure mascherate, tendenza che si è rafforzata nel processo di generazione, ha portato a un esito paradossale: un personaggio iper-mascolino viene restituito in una condizione di esposizione emotiva radicale. Questo non solo problematizza l'associazione culturale tra femminilità e lutto, ma solleva interrogativi più ampi sulle norme di genere che definiscono chi, come e quando può rendere visibile la propria sofferenza, mettendo in discussione non solo chi può essere pianto e chi no – Butler parlava di «grievable life» – ma anche chi è autorizzato a piangere e come.



Fig. 50 Stable Diffusion. Immagine generata con prompt positivo «lamentation» e prompt negativo «Virgin Mary» e «Jesus Christ», 2024.

4.3.5 Inconsci delle immagini, inconsci del lamento

L'analisi condotta mostra come l'intelligenza artificiale generativa, applicata al tema del lamento, non possa essere interpretata soltanto come uno strumento predittivo o imitativo, ma vada intesa piuttosto come un laboratorio di riemersioni culturali. L'uso di prompt volutamente semplici, come «grief», ha permesso di osservare come i modelli text-to-image mobilitino sedimentazioni iconografiche diffuse, riportando alla superficie gesti e configurazioni già noti, ma anche rielaborandoli in forme inattese.

In questa prospettiva, il lavoro esplorativo sulla GenAI richiama da vicino la nozione benjaminiana di «inconscio ottico»: ciò che sfugge alla percezione intenzionale, ma che l'occhio, in questo caso un occhio tecnico, trattiene e rende visibile¹⁸². Allo stesso modo, le immagini di lamento prodotte dai modelli non mostrano soltanto ciò che è stato «coscientemente» codificato nei dataset, ma fanno affiorare residui, scarti, oltre a stereotipi che abitano l'immaginario collettivo in forma latente o manifesta. Gli errori apparenti o i risultati inattesi si rivelano così come sintomi: indizi di un inconscio visivo che l'AI mette in circolazione senza saperlo.

Il ricorrere sistematico di figure femminili testimonia, da un lato, la persistenza di associazioni culturali fortemente radicate tra lutto e femminilità; dall'altro, evidenzia come l'AI contribuisca a consolidare tali legami, trasformandoli in standard visivi. Tuttavia, l'uso di negative prompts ha rivelato la possibilità di incrinare queste convenzioni: l'apparizione di volti mascherati, deformati o indefiniti non va intesa come un semplice «errore», ma come sintomo di un vuoto iconografico, ossia della difficoltà del modello a immaginare alternative.

L'episodio inatteso della figura di Darth Vader, emersa come sostituto dei soggetti iconici tradizionali, dimostra inoltre come l'AI possa destabilizzare le gerarchie culturali, mescolando iconografie religiose, stereotipi di genere e figure della cultura popolare. In questo processo, l'immagine appare come un *revenant*: un ritorno spettrale che porta con

¹⁸² Accogliamo, in questo contesto, l'invito di Stefano Velotti a tornare a interrogare la questione degli «inconsci delle immagini», tema al centro del suo intervento alla conferenza *L'indisciplina delle immagini* (Isola di San Servolo, 14–16 novembre 2024). Velotti propone di recuperare l'idea benjaminiana di «inconscio ottico» (*Piccola storia della fotografia*), concetto che, a suo avviso, meriterebbe maggiore attenzione nelle ricerche di cultura visuale contemporanea. Studiare gli inconsci delle immagini significherebbe allora indagare scarti e residui depositati negli archivi prodotti dalle tecnologie visive contemporanee: materiali non intenzionali ma capaci di restituire tracce significative del nostro presente. In questo quadro, Velotti richiama anche l'opera di Jon Rafman, in particolare il progetto *Nine Eyes of Google Street View*, <https://anthology.rhizome.org/9-eyes>.

sé tracce di tradizioni visuali latenti, riattivate dalla logica combinatoria del modello. Queste sopravvivenze non emergono mai in forma pura, ma come residui anacronici che mettono in tensione il presente a partire dai suoi passati nascosti.

In questo senso, il lavoro con i prompt può essere letto come un metodo per interrogare il funzionamento dell'AI e le sue premesse culturali, forzandone le logiche con l'obiettivo di criticare il *modello*, la sua definitività, la sua intrinseca tendenza alla dominanza. Le immagini non forniscono risposte definitive, ma restituiscono uno spazio di tensione tra norme culturali, stereotipi e possibilità di sovversione. È in questo spazio, segnato dal riemergere spettrale delle forme, che l'AI può palesarsi come un dispositivo critico, non solo capace di riportare alla luce le proprie logiche e di metterne alla prova i confini, ma anche di rivelare, attraverso i suoi esiti inconsci, ciò che altrimenti resterebbe nascosto. Forse il senso ultimo del lamento digitale si lascia intravedere proprio in questo: nel vuoto che nessun mito sembra più in grado di colmare, se non con esiti talvolta grotteschi, e in quella figura di donna che grida, insieme spettro e lamentatrice, a ricordarci che il pianto non smette di cercare voce e di farsi immagine.

Conclusione

Che ne è stato del lamento? Alcuni ne hanno decretato la morte, altri la rinascita. Qualcuno direbbe addirittura che «va di moda»: basti pensare al *revival* folklorico che vede attraversare danza, moda, arti visive e soprattutto musica, con risultati più o meno convincenti – dalla rielaborazione pop de la Niña alla ricerca più radicale di Mai Mai Mai. Questo ritorno del folklore porta alcuni a parlare di appropriazione culturale, denunciando l'uso strumentale di forme rituali svincolate dal loro contesto originario e rivendicando l'*autenticità* delle pratiche tradizionali. Altri, al contrario, leggono in queste rimediazioni non una distorsione, ma una forma di «rivitalizzazione»: la possibilità che il lamento non venga dimenticato, che continui a circolare, pur trasfigurato, nelle estetiche e nei linguaggi del presente.

In questo incrocio di giudizi divergenti si riflette in contesto mutato un'ambivalenza che risuona ancora più forte quando abbiamo a che fare con il lamento inteso come pratica popolare, costretta a mediare continuamente tra pretesa di autenticità e sospetto di ipocrisia, tra negazione e desiderio di riconoscimento. Accusato di eccesso e invocato come necessità, condannato come artificio e difeso come diritto, il lamento oscilla tra presenza e assenza, tra fasi di manifestazione e latenza: è in questo orizzonte che il presente lavoro ha tentato di indagare forme della sua sopravvivenza.

Ora, parlare di sopravvivenza significa assumere sempre un «dopo» – un *Nach*, per dirla con Warburg: è sopravvivenza a qualcosa, a una qualche «catastrofe», come l'ha chiamata de Martino. La storia del lamento, da questo punto di vista, è una storia complessa, fatta di continui dislocamenti, di fasi di visibilità e invisibilità, di impoverimento rituale e processi di ritorno che resistono, in qualche modo, a una cancellazione. I momenti di *declino* corrispondono a dinamiche di repressione o riconfigurazione: dalla legislazione greca che mirava a limitare il pianto rituale, al *sincretismo* cristiano che ne ha parzialmente assorbito e rielaborato le forme, fino alle regolazioni borghesi del «buon costume».

Eppure, queste forme di contenimento non equivalgono mai a una cancellazione definitiva. Il lamento sopravvive in quelle stesse forme, in gesti privati, in codici marginali, in forme di disobbedienza silenziosa. Il margine diventa allora luogo di resistenza, zona liminale in cui ciò che è stato rimosso o mascherato dalla cultura dominante riaffiora come residuo, sedimentato in immagini, in gesti, in tecniche che

legano inconsciamente l'individuo a una memoria collettiva. È qui che il «margine» riacquista significato, non come scarto ma come codice simbolico latente, zona liminale, un confine tra norma e trasgressione, tra visibile e invisibile.

La resistenza del lamento si manifesta in forme diverse: talvolta come protesta apertamente politica, altre volte come silenzioso senso di *mananza*. Non sorprende dunque che i paradigmi della «perdita» e del «ritorno dei morti» abbiano conosciuto, nella riflessione moderna e contemporanea, una fortuna così durevole. L'idea della modernità come epoca segnata dal mito della scomparsa dei riti è espressione della rimediazione di residui culturali, intimamente legati alla trama narrativa del lamento. In questo stesso contesto si colloca il «ritorno dei morti» negli ambienti digitali.

La «scomparsa dei riti» non decreta la fine del lamento, poiché non smentisce quell'esigenza esistenziale e culturale di cui abbiamo parlato: quella di dare forma al caos della perdita, di offrire un orientamento là dove la crisi rischia di dissolvere i legami con la realtà. Al contrario, è proprio nella *tenacia* di questa esigenza che il lamento mostra la sua persistenza e spiega tanto l'adesione alle pratiche rituali del passato quanto il ricorso alle tecniche e ai media contemporanei. Il lamento non muore, ma sopravvive: si occulta e riaffiora, si nasconde e ritorna nelle immagini e nelle pratiche. Queste immagini e queste pratiche possono assumere forme grottesche, esiti banali, talvolta persino deludenti.

È in questo orizzonte che il dialogo tra de Martino e Warburg ci invita a non giudicare frettolosamente le forme contemporanee del lamento, ma a prenderle sul serio, a «sporcarci le mani». Esse non appartengono a una storia marginale o alternativa, ma alla stessa storia che elabora sempre nuove *tecniche* per trasformare la perdita in forma e tramandare le forme dell'espressione. Le tecnologie digitali si inseriscono in questa traiettoria, come tecniche della presenza, media della distanza, dispositivi della memoria e di orientamento.

Da qui la riflessione sul *digital mourning* e sul *digital afterlife*: nuovi termini per antiche pratiche, che attraverso interfacce e algoritmi conservano la duplice funzione del lamento: dare forma da un lato, all'espressione del dolore, alla relazione con i defunti, dall'altro. È qui che il discorso sul lamento incontra quello, più spinoso, che riguarda l'intreccio tra immortalità e aldilà, non come credo strettamente religioso, ma come problema culturale, che le diverse società hanno declinato in modi diversi con l'obiettivo di trasformare l'esperienza disorientante della perdita in un orizzonte di continuità.

È significativo, in questo senso, ricordare la lezione di de Martino in *Rapporto sull'aldilà*: non esiste civiltà nel mondo antico o cultura «primitiva» che non abbia sviluppato una concezione dell'aldilà, inteso come dispositivo tecnico di salvezza: una risposta al limite umano, un orizzonte che accompagna i momenti in cui la crisi eccede le risorse disponibili. L'aldilà «accompagna i limiti tecnici delle civiltà stesse» (de Martino 1965, 82). Se le civiltà con potere tecnico limitato – e d'altra parte il potere tecnico è sempre limitato – non avessero disposto di una visione dell'aldilà, non avrebbero potuto superare i momenti critici dell'esistenza, non avrebbero avuto possibilità di una reintegrazione di fronte alla morte e alla scoperta della mortalità. «Noi non saremmo probabilmente “al di qua”, oggi, se non vi fossero state le religioni dell'“aldilà”» (de Martino 1965, 82).

Si potrebbe obiettare che il ricorso a grandi concezioni metafisiche – il «ritorno dei morti», l'«immortalità», l'«aldilà» – per descrivere i fenomeni di cui abbiamo parlato – dal *green screen effect* alla *Heaven receptionist* – sia sproporzionato, persino fuorviante. Ma è proprio in questa sproporzione che si rivela il punto nevralgico: perché pratiche quotidiane, forme effimere di comunità, tecniche elementari diventano, per chi le vive, contesti di mediazione con la morte?

Immaginare un aldilà significa, in prospettiva antropologica, riconoscere che i legami con i morti non cessano mai del tutto: continuano a esercitare effetti, orientamenti, vincoli, aperture. L'aldilà, da questo punto di vista, è lo spazio simbolico che le culture elaborano per dare forma alla persistenza dei morti nella vita dei vivi. È lo spazio in cui le parole dei defunti, invece di sancire il distacco, continuano a indicare la via, a proteggere, a insegnare, da morti, come si vive.

Le tecniche digitali amplificano questa possibilità, moltiplicando i luoghi in cui il morto può tornare come immagine, come voce, come traccia. Costruiscono nuovi spazi e, in questo senso, alimentano pratiche e immaginari legati all'aldilà, restituendoci tutto il fascino e il dramma dell'ambivalenza che costituisce il «ritorno del morto»: supportano la memoria salvifica e rischiano al contempo di trasformarla in prigione. Tra minaccia e protezione, è questa la natura dell'oggetto tecnico, quella di essere *pharmakon*, cioè veleno, rimedio e capro espiatorio nello stesso tempo. «Ogni oggetto tecnico è farmacologico [...] il *pharmakon* è al contempo ciò che permette di prendersi cura e ciò di cui bisogna prendersi cura, nel senso che bisogna prestarvi attenzione: è una potenza

curatrice nella misura e dismisura in cui è una potenza distruttrice» (Stiegler, *Vocabulaire d'Ars Industrialis*, 422).

Da qui la domanda conclusiva, che non chiude ma apre, e che non riguarda soltanto la sorte del lamento, ma anche il nostro rapporto con esso: come può continuare a svolgere la sua funzione senza ridursi a dispositivo di controllo? Come può restare rimedio culturale senza trasformarsi in veleno? È una questione eminentemente politica, così come politica è la definizione dei limiti da imporre a quei dispositivi che piegano le pratiche del lutto alle logiche del mercato e della visibilità. Il richiamo alla natura farmacologica della tecnica consente allora di trasformare la nostalgia per un passato perduto – una nostalgia che non risparmia neppure chi scrive – in postura critica: non semplice rimpianto, ma segno della resistenza con cui il lamento continua a interrogare il presente e a manifestarsi, oscillando tra la speranza di un orizzonte mitico, la necessità di un orientamento pratico e il bisogno di articolare la perdita in una forma di comunità.

Bibliografia

- Abbas, Leila, e Menna Elhosary. 2025. «Digitized Narratives on #MahsaAmini: Constructing a Digital Transnational Feminist Movement on TikTok». *Women's Studies in Communication* 48 (1): 122–147.
<https://doi.org/10.1080/07491409.2024.2431332>.
- Abidin, Crystal, e D. Bondy Valdovinos Kaye. 2021a. «Audio Memes, Earworms, and Templatability: The “Aural Turn” of Memes on TikTok». In *Critical Meme Reader: Global Mutations of the Viral Image*, a cura di Chloë Arkenbout, Jack Wilson, e Daniel de Zeeuw, 62–75. Amsterdam: Institute of Network Cultures.
- Abidin, Crystal, e D. Bondy Valdovinos Kaye. 2021b. *TikTok Syllabus: Teaching Socio-Cultural Issues on TikTok*. TikTok Cultures Research Network, Curtin University. <https://tiktokcultures.com/syllabus2021>.
- Agamben, Giorgio. 2006. *Che cos'è un dispositivo?* Roma: Nottetempo.
- Agosti, Giovanni, e Maria Sciuto. 2016. «L'atlante del pianto di Ernesto De Martino». In *La contraddizione felice? Ernesto De Martino e gli altri*, a cura di Riccardo Di Donato, 185–195. Pisa: ETS.
- Ahmed, Sarah. 2006. *Queer Phenomenology. Orientations, Objects, Others*. Durham–London: Duke University Press.
- Ai, Qi, Yansheng Mao, e Huimin Huang. 2025. «Self-Mourning in the Digital Age: Insights from Douban's Online Graveyard in Chinese». *Computers in Human Behaviour* 168: 108666. <https://doi.org/10.1016/j.chb.2025.108666>.
- Altaratz, Doron, e Tal Morse. 2023. «Digital Séance: Fabricated Encounters with the Dead». *Social Sciences* 12 (12): 635. <https://doi.org/10.3390/socsci12120635>.
- Angelini, Paolo. 1984. «L'immaginario malato». *La ricerca folklorica* 9: 37–41.
- Angelini, Paolo. 2008. *Ernesto de Martino*. Roma: Carocci.
- Arendt, Hannah. (1958) 2014. *Vita activa. La condizione umana*. Trad. it. di Sergio Finzi. Milano: Bompiani. Orig. *The Human Condition*.

- Ariès, Philippe. (1975) 2019. *Storia della morte in Occidente. Dal Medioevo ai giorni nostri*. Trad. it. di Simona Vigezzi. Milano: BUR Rizzoli. Orig. *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Âge à nos jours*.
- Ariès, Philippe. 1977. *L'homme devant la mort*. Parigi: Éditions du Seuil.
- Arnold, Michael, Martin Gibbs, Tamara Kohn, James Meese, e Bjorn Nansen. 2018. *Death and Digital Media*. Abingdon–New York: Routledge (Taylor & Francis Group).
- Ars Industrialis, a cura di Bernard Stiegler. 2016. *Vocabulaire d'Ars Industrialis*. Bry-sur-Marne: INA Éditions.
- Baldini, Eraldo, e Giuseppe Bellosi. 2012. *Tenebroso Natale. Il lato oscuro della grande festa*. Roma–Bari: Laterza.
- Barthes, Roland. (1980) 2003. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*. Trad. it. di Renzo Guidieri. Torino: Einaudi. Orig. *La chambre claire*.
- Bartlett, Frederic C. 1932. *Remembering: A Study in Experimental and Social Psychology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bassett, Debra J. 2015. «Who Wants to Live Forever? Living, Dying and Grieving in Our Digital Society». *Social Sciences* 4 (4): 1127–1139.
<https://doi.org/10.3390/socsci4041127>.
- Baudrillard, Jean. (1976) 2007. *Lo scambio simbolico e la morte*. Milano: Feltrinelli. Orig. *L'échange symbolique et la mort*.
- Beart, Barbara. 2020. *The Weeping Rock. Revisiting Niobe through Paragone, Pathosformeln and Pietrification*. Leuven: Peeters.
- Bell, Catherine. 1992. *Ritual Theory, Ritual Practice*. Oxford: Oxford University Press.
- Belting, Hans. (1983) 1990. *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte*. Torino: Einaudi. Orig. *Das Ende der Kunstgeschichte?*
- Belting, Hans. (2001) 2013. *Antropologia delle immagini*. Trad. it. di Salvatore Incardona. Roma: Carocci. Orig. *Bild-Anthropologie*.

- Belting, Hans. 2005. «Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology». *Critical Inquiry* 31 (2): 302–319.
- Belting, Hans. (2013) 2014. *Facce. Una storia del volto*. Trad. it. di Cristina Baldacci e Pietro Conte. Roma: Carocci. Orig. *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*.
- Belting, Hans. 2015. «Le immagini sono il volto della storia». *Avvenire*, 8 novembre 2015. <https://www.avvenire.it/agora/pagine/hans-belting-immagini-intervista>.
- Benjamin, Walter. (1928) 1999. *Il dramma barocco tedesco*. Torino: Einaudi. Orig. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*.
- Benjamin, Walter. (1931) 2014. *Piccola storia della fotografia*. Milano: Skira. Orig. *Kleine Geschichte der Photographie*.
- Benjamin, Walter. 1939. «Di alcuni motivi in Baudelaire». In *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura e trad. di Renato Solmi, 109–142. Torino: Einaudi, 1962. Orig. *Über einige Motive bei Baudelaire*.
- Benjamin, Walter. (1940) 1962. «Tesi di filosofia della storia». In *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura e trad. di Renato Solmi, 75–108. Torino: Einaudi. Orig. *Über den Begriff der Geschichte*.
- Benjamin, Walter. 2014. *Angelus Novus. Saggi e frammenti*. A cura di Renato Solmi. Torino: Einaudi.
- Berardini, Sergio Fabio, e Massimo Marraffa. 2018. «A Psychodynamic Approach to the Cognitive Science of Religion». *Paradigmi. Rivista di critica filosofica* 36 (2): 291–309. <https://doi.org/10.30460/90845>.
- Berardini, Sergio Fabio. 2013. *Ethos Presenza Storia. La ricerca filosofica di Ernesto de Martino*. Studi e ricerche 3. Trento: Università degli Studi di Trento.
- Besser, Avi, Tal Morse, e Virgil Zeigler-Hill. 2023. «Who Wants to (Digitally) Live Forever? The Connections That Narcissism Has with Motives for Digital Immortality and the Desire for Digital Avatars». *International Journal of Environmental Research and Public Health* 20: 6632. <https://doi.org/10.3390/ijerph20176632>.

- Bettini, Maurizio. 2014. «Il presente? È a portata di mano. L'etimologia di praesens e la percezione del tempo a Roma». *Psiche* 1: 29–34. <https://doi.org/10.7388/76777>.
- Bhandari, Aparajita, e Sara Bimo. 2022. «Why's Everyone on TikTok Now? The Algorithmized Self and the Future of Self-Making on Social Media». *Social Media + Society* 8 (1): 20563051221086241. <https://doi.org/10.1177/20563051221086241>.
- Binazzi, Marta. 2013. «La lamentatrice di Franco Pinna, dallo scatto alle trasformazioni in immagini fotomeccaniche: Biografia sociale di un oggetto fotografico, 1952–2013». *Studi di Memofonte* 11: 183–202. https://www.memofonte.it/home/files/pdf/XI_2013_BINAZZI.pdf.
- Binswanger, Ludwig, e Aby Warburg. 2005. *Ludwig Binswanger – Aby Warburg. La guarigione infinita. Storia clinica*. A cura di Davide Stimilli. Trad. it. di Chantal Marazia e Davide Stimilli. Vicenza: Neri Pozza Editore.
- Blackman, Winifred S. 1927. *The Fellahin of Upper Egypt: Their Religious, Social and Industrial Life To-Day with Special Reference to Survivals from Ancient Times*. London: George G. Harrap & Company.
- Blackmore, Susan. (2000) 2002. *La macchina dei memi. Perché i geni non bastano*. Torino: Instar Libri. Orig. *The Meme Machine*.
- Blümlinger, Christa, e Mathias Lavin, a cura di. 2018. *Geste filmé, gestes filmiques*. Milano–Parigi: Mimesis.
- Bolter, Jay David, e Richard Grusin. 2000. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Borgato, R., F. Capelli, e M. Ferraresi. 2009. *Facebook come. Le nuove relazioni virtuali*. Milano: FrancoAngeli.
- Briand, Marcelle. 2013. «Gestures of Grieving and Mourning: A Transhistoric Dance-Scheme». In *Dance ACTIONs – Traditions and Transformations*, 73–87. Trondheim: NOFOD/SDHS, NTNU. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01645640>.

- Butler, Judith. 2004. *Vite precarie. Contro l'uso della violenza come risposta al lutto collettivo*. A cura di Olivia Guaraldo. Roma: Meltemi. Orig. *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*.
- Campanini, Giorgio, a cura di. 2003. *Il Compianto di Niccolò dell'Arca a Santa Maria della Vita*. Bologna: Editrice Compositori.
- Careri, Giovanni. 2024. «Il gesto tra la pittura e il suo fuori: Annibale Carracci e Caravaggio». *Immagine e parola* 5: 33–45. Pisa: Fabrizio Serra.
<https://doi.org/10.19272/202414601003>.
- Carnevali, Barbara. 2012. *Le apparenze sociali*. Bologna: Il Mulino.
- Carroll, Evan, e John Romano. 2011. *Your Digital Afterlife: When Facebook, Flickr and Twitter Are Your Estate, What's Your Legacy?* Berkeley: New Riders.
- Casetti, Francesco. 2023. *Schermare le paure. I media tra proiezione e protezione*. Milano: Bompiani.
- Castells, Manuel. (1996) 2014. *La nascita della società in rete*. Trad. di Lara Turchet. Milano: Egea Università Bocconi. Orig. *The Rise of the Network Society. The Information Age: Economy, Society and Culture, Vol. I*.
- Castells, Manuel. (1997) 2014. *Il potere delle identità*. Trad. it. di Gianni Pannofino. Milano: Egea Università Bocconi. Orig. *The Power of Identity. The Information Age: Economy, Society and Culture, Vol. II*.
- Catoni, Maria Luisa. 2008. *La comunicazione non verbale nella Grecia antica*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Chambers, Deborah. 2013. «Mediated Intimacies». In *Social Media and Personal Relationships: Online Intimacies and Networked Friendship*, 162–174. London: Palgrave Macmillan UK.
- Charuty, Giordana. 2009. *Ernesto de Martino: Les vies antérieures d'un anthropologue*. Marseille: Éditions Parenthèses.
- Cheong, Charissa. 2022. «Muslim Women Are Taking Off Their Headscarves and Cutting Their Hair on TikTok to Protest Iran's Hijab Rules Following the Death

- of 22-Year-Old Mahsa Amini». *Business Insider*, 21 settembre 2022.
<https://www.businessinsider.com/iranian-women-cut-hair-tiktok-protest-death-mahsa-amini-2022-9>.
- Ciammitti, Luisa. 2022. *L'Arca di Niccolò. Riflessioni e documenti*. Venezia: Marsilio.
- Cieri Via, Claudia, e Pietro Montani, a cura di. 2004. *Lo sguardo di Giano: Aby Warburg fra tempo e memoria*. Torino: Aragno.
- Cieri Via, e Marco Forti, a cura di. 2009. *Aby Warburg e la cultura italiana. Fra sopravvivenze e prospettive di ricerca*. Milano: Mondadori Università.
- Cieri Via. 2009. «Aby Warburg a Roma». In *Aby Warburg e la cultura italiana. Fra sopravvivenze e prospettive di ricerca*, a cura di Claudia Cieri Via e Marco Forti, 3–14. Milano: Mondadori Università.
- Cirlot, Victoria. 2017. «Zwischenraum/Denkraum. Oscillazioni terminologiche nelle Introduzioni all'Atlante di Aby Warburg (1929) e Ernst Gombrich (1937)». *La Rivista di Engramma* 151: 121–146.
https://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3178.
- Collie, N., e C. Wilson-Barnao. 2020. «Playing with TikTok: Algorithmic Culture and the Future of Creative Work». In *The Future of Creative Work: Creativity and Digital Disruption*, a cura di Glen Hearn, 172–188. Cheltenham: Edward Elgar. ISBN 978-1-83910-109-0.
- Cometa, Michele. 2010. *Studi culturali*. Napoli: Guida.
- Conte, Pietro. 2012. «Unheimlich. Dalle figure di cera alla Uncanny Valley». *PsicoArt – Rivista di Arte e Psicologia* 2 (2). <https://doi.org/10.6092/issn.2038-6184/2473>.
- Conte, Pietro. 2014. *In carne e cera. Estetica e fenomenologia dell'iperrealismo*. Macerata: Quodlibet.
- Conte, Pietro. 2020. «Reunited? On the Aesthetics and Rhetoric of Meeting the Dead Through Virtual Reality». *IMG Journal* 2 (3): 216–229.
<https://doi.org/10.6092/issn.2724-2463/12256>.

- Cortellessa, Andrea. 2023. «L'ombra della vita». In *20.12.53 – 10.08.04*, di Moira Ricci, a cura di Roberta Valtorta. Mantova: Corraini Edizioni.
- Crawford, Kate. 2021. *Atlas of AI: Power, Politics, and the Planetary Costs of Artificial Intelligence*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Croce, Benedetto. 1949. «Recensione a *Il mondo magico* di Ernesto de Martino». *Quaderni della "Critica"* 7: 63–66.
- Curtius, Ernst Robert. (1948) 1992. *Letteratura europea e Medio Evo latino*. Trad. it. di Anna Luzzatto, Mercurio Candela, e Corrado Bologna. A cura di Roberto Antonelli. Firenze: La Nuova Italia. Orig. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*.
- D'Angelo, Paolo. 2009. «Aby Warburg e Benedetto Croce». In *Aby Warburg e la cultura italiana. Fra sopravvivenze e prospettive di ricerca*, a cura di Claudia Cieri Via e Marco Forti, 15–26. Milano: Mondadori Università.
- Dainotto, Roberto, Francesco Lesce, e Luisa Sampugnaro, a cura di. 2025. *CoSMo. Comparative Studies in Modernism* 26.
- Dalmasso, Anna Caterina, e Barbara Grespi. 2023. «Closed Circuit Faces. Archeologie del volto in telepresenza». *Visual Culture Studies* 5: 17–39.
- Darwin, Charles. (1872) 2012. *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali*. Trad. it. di Fiamma Bianchi Bandinelli e Isabella C. Blum. A cura di Paul Ekman. Torino: Bollati Boringhieri. Orig. *The Expression of the Emotions in Man and Animals*.
- Davison, Patrick. 2012. «The Language of Internet Memes». In *The Social Media Reader*, a cura di Michael Mandiberg, 120–134. New York: New York University Press.
- Dawkins, Richard. (1976) 2012. *Il gene egoista. La parte immortale di ogni essere vivente*. Milano: Mondadori. Orig. *The Selfish Gene*.
- De Martino, Ernesto. 1933. «Il concetto di religione». *La Nuova Italia. Rivista di cultura contemporanea* 4: 325–329.

- De Martino, Ernesto. (1948) 1973. *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*. Intr. di Cesare Cases. Torino: Bollati Boringhieri.
- De Martino, Ernesto. (1958) 2021. *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*. A cura di Marcello Massenzio. Torino: Einaudi.
- De Martino, Ernesto. (1959) 1982. *Sud e magia*. Milano: Feltrinelli.
- De Martino, Ernesto. (1961) 2023. *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*. A cura di Marcello Massenzio. Milano: Einaudi.
- De Martino, Ernesto. (1962) 1976. *Magia e civiltà*. Milano: Garzanti.
- De Martino, Ernesto. 1953. «Etnologia e cultura nazionale negli ultimi dieci anni». *Società* 9 (3): 314–315.
- De Martino, Ernesto. 1965. «Rapporto sull'aldilà». *L'Europeo* 11: 82–86.
- De Martino, Ernesto. (1977) 2019. *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*. A cura di Marcello Massenzio. Torino: Einaudi.
- De Martino, Ernesto. 1995. *Storia e metastoria: I fondamenti di una teoria del sacro*. A cura di Marcello Massenzio. Lecce: Argo.
- De Martino, Ernesto. 2005. *Scritti filosofici*. A cura di Roberto Pàstina. Bologna: Il Mulino.
- De Martino, Ernesto. 2025. *La storia velata. Crisi e riscatto della presenza*. A cura di Marcello Massenzio. Torino: Einaudi.
- De Matteis, Stefano. 2016. *Il leone che cancella con la coda le tracce. L'itinerario intellettuale di Ernesto de Martino*. Bari: Edizioni di Pagina.
- Debord, Guy. (1967) 2008. *La società dello spettacolo*. Milano: Baldini & Castoldi. Orig. *La Société du Spectacle*.
- Debray, Régis. (1992) 2010. *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*. Trad. it. di Andrea Pinotti. Torino: Il Castoro. Orig. *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*.

- DeGroot, Jocelyn M., e Alex P. Leith. 2018. «RIP Kutner: Parasocial Grief Following the Death of a Television Character». *OMEGA – Journal of Death and Dying* 77 (3): 199–216. <https://doi.org/10.1177/0030222816644954>.
- Dei, Fabio. 2012. *Antropologia culturale*. Bologna: Il Mulino.
- Del Pilar Blanco, María, e Esther Peeren, a cura di. 2013. *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*. New York–London: Bloomsbury Academic.
- Desogus, Paolo. 2022. «L’infelice antitesi. Pasolini e De Martino nei primi anni Cinquanta». In *De Martino e la letteratura. Fonti, confronti e prospettive*, a cura di Paolo Desogus, Roberta Gasperina Geroni, e Gian Luigi Picconi, 96–109. Roma: Carocci.
- Di Donato, Riccardo. (1999) 2023. *I greci selvaggi: Antropologia storica di Ernesto de Martino*. Milano: Meltemi.
- Di Donato, Riccardo, a cura di. 2016. *La contraddizione felice? Ernesto De Martino e gli altri*. Pisa: ETS.
- Di Nola, Alfonso. 2015. *La nera signora. Antropologia della morte e del lutto*. Roma: New Compton.
- Didi-Huberman, Georges. (2000) 2007. *Storia dell’arte e anacronismo delle immagini*. Trad. it. di Stefano Chiodi. Torino: Bollati Boringhieri. Orig. *Devant le temps. Histoire de l’art et anachronisme des images*.
- Didi-Huberman, Georges. (2002) 2006. *L’immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell’arte*. Trad. it. di Alessandro Serra. Torino: Bollati Boringhieri. Orig. *L’image survivante. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg*.
- Didi-Huberman, Georges. 2019. *Ninfa dolorosa. Essai sur la mémoire d’un geste*. Parigi: Gallimard.
- Doka, Kenneth J. 1989. *Disenfranchised Grief: Recognizing Hidden Sorrow*. Lexington, MA: Lexington Books.

- Doka, Kenneth J., e Terry L. Martin. (1999) 2014. *Men Don't Cry, Women Do: Transcending Gender Stereotypes of Grief*. New York: Routledge.
- Dotto, Simone. 2019. «Sound Recording, Supernatural Inquiry, and the Digital Afterlife of Phonography». In *Believing in Bits: Digital Media and the Supernatural*, a cura di Simone Natale e Diana Pasulka, 55–70. Oxford: Oxford University Press.
- Durkheim, Émile. 1912. *Les formes élémentaires de la vie religieuse*. Parigi: Alcan.
- Dusi, Nicola e Lucio Spaziante, a cura di. 2006. *Remix, Remake. Pratiche di replicabilità*. Roma: Meltemi.
- Eriksson Krutrök, Maja. 2021. «Algorithmic Closeness in Mourning: Vernaculars of the Hashtag #grief on TikTok». *Social Media + Society* 7 (3).
<https://doi.org/10.1177%2F205630512111042396>.
- Eriksson Krutrök, Maja, e Mathilda Åkerlund. 2022. «Through a White Lens: Black Victimhood, Visibility, and Whiteness in the Black Lives Matter Movement on TikTok». *Information, Communication & Society* 26 (10): 1996–2014.
<https://doi.org/10.1080/1369118X.2022.2065211>.
- Eriksson Krutrök, Maja. 2025. «Digital Death Humour: Exploring the Role of Humour in Death-Related Content on TikTok». *OMEGA – Journal of Death and Dying*.
<https://doi.org/10.1177/00302228251327699>.
- Fabre, Daniel. 1987. «Le retour des morts». *Études rurales* 105–106: 9–34.
<https://doi.org/10.3406/rural.1987.3177>.
- Faeta, Francesco, e Antonello Ricci, a cura di. 1997. *Lo specchio infedele: Materiali per lo studio della fotografia etnografica in Italia*. Roma: Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari.
- Faeta, Francesco. 2003. *Strategie dell'occhio. Saggi di etnografia visiva*. Milano: FrancoAngeli.

- Faeta, Francesco. 2025. «Ernesto De Martino and the Culture of the Image». *CoSMo. Comparative Studies in Modernism* 26 (2025): 73-90.
<https://doi.org/10.13135/2281-6658/12179>.
- Favole, Adriano, e Gianluca Ligi. «L'antropologia e lo studio della morte: credenze, riti, luoghi, corpi, politiche» *La ricerca folklorica* (2004): 3-13.
- Ferrari, Federico M. 2013. «Beyond Order and Madness: Death and the Hereafter in the Ethnographies of Ernesto De Martino». *Paradigmi. Rivista di critica filosofica* 31 (2): 51–66.
- Finocchi, Riccardo, Paolo Peverini, Franciscu Sedda, e Bianca Terracciano, a cura di. 2024. *Miti galeotti. A intelligenza del resto*. Milano–Udine: Mimesis.
- Fischer-Lichte, Erika. (2004) 2014. *Estetica del performativo*. Trad. it. di Tancredi Gusman e Simona Paparelli. Roma: Carocci. Orig. *Ästhetik des Performativen*.
- Floridi, Luciano. (2013) 2017. *La quarta rivoluzione. Come l'infosfera sta trasformando il mondo*. Trad. it. di Massimo Durante. Milano: Raffaello Cortina. Orig. *The Fourth Revolution: How the Infosphere is Reshaping Human Reality*.
- Forster, Kurt W., e Katia Mazzucco. 2002. «Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della memoria». In *Aby Warburg e l'Atlante della memoria*, a cura di Monica Centanni, VII–XXIII. Milano: Mondadori.
- Flusser, Vilém. (1991) 2014. *Gestures*. Trad. di Nancy Ann Roth. Minneapolis: University of Minnesota Press. Orig. *Gesten: Versuch einer Phänomenologie*.
- Forbes, Bertie Charles. 1920. «Edison Working on How to Communicate with the Next World». *American Magazine* 90 (10): 10–13.
- Formis, Barbara. 2015. «Refaire le deuil. Les gestes des autres». In *Gestes à l'œuvre*, a cura di Barbara Formis, 145–156. Lille: De l'incidence éditeur.
- Foucault, Michel. (1975) 1976. *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*. Torino: Einaudi. Orig. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*.

- Freud, Sigmund. (1917) 1995. «Lutto e melanconia». In *Opere 1905–1921*, vol. 2. Roma: Newton Compton. Orig. «Trauer und Melancholie».
- Frosh, Paul. 2015. «The Gestural Image: The Selfie, Photography Theory, and Kinesthetic Sociability». *International Journal of Communication* 9: 1607–1628. <https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/3146/1388>
- Gallini, Clara, e Francesco Faeta, a cura di. 1999. *I viaggi nel Sud di Ernesto de Martino*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Gallini, Clara, e Marcello Massenzio, a cura di. 1997. *Ernesto de Martino nella cultura europea*. Napoli: Liguori.
- Gallini, Clara. 1977. «Introduzione». In Ernesto de Martino. *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, IX–CI. Torino: Einaudi.
- Gallini, Clara. 1981. «Il documentario etnografico demartiniano». *La Ricerca Folklorica* 3: 23–31.
- Gallini, Clara. 2008. «Introduzione». In Ernesto de Martino, *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Garde-Hansen, Joanne, Andrew Hoskins, e Anna Reading, a cura di. 2009. *Save As... Digital Memories*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Garland, David. 2014. «What Is a “History of the Present”? On Foucault’s Genealogies and Their Critical Preconditions». *Punishment & Society* 16 (4): 365–384. <https://doi.org/10.1177/1462474514541711>.
- Giarrizzo, Giuseppe. 1995. «Note su Ernesto de Martino (1908–1965)». *Archivio Italiano per la Storia della Cultura* 8: 141–181.
- Gibson, James J. 1979. *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston: Houghton Mifflin.

- Giddens, Anthony. 1991. *Modernity and Self-Identity*. Cambridge: Polity Press.
- Ginzburg, Carlo. 2013. «De Martino, Gentile, Croce: Su una pagina de *Il mondo magico*». *La ricerca folklorica* 67–68: 13–20.
<http://www.jstor.org/stable/43896990>.
- Ginzburg, Carlo. 2015. *Paura reverenza terrore*. Milano: Adelphi.
- Goffman, Erving. (1959) 1997. *La vita quotidiana come rappresentazione*. Trad. it. di Margherita Ciacci. Bologna: Il Mulino. Orig. *The Presentation of Self in Everyday Life*.
- Gombrich, Ernst H. (1937) 2017. «Zur Mnemosyne. Zur Erkenntnistheorie und Praxis der Symbolsetzung: Introduzione al Geburtstagsatlas». A cura di Seminario Mnemosyne. Con note e appunti di lessico, testo originale e traduzione italiana. *La Rivista di Engramma* 151 (novembre–dicembre): 80–89.
- Gombrich, Ernst H. (1970) 2003. *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*. Trad. it. di Alessandro Dal Lago e Pier Aldo Rovatti. Milano: Feltrinelli. Orig. *Aby Warburg. An Intellectual Biography*.
- Gorer, Geoffrey. (1955) 1995. «La pornografia della morte». In *La morte e i suoi riti*, a cura di Marcello Pera, 27–38. Milano: Raffaello Cortina. Orig. «The Pornography of Death».
- Granovetter, Mark S. 1983. «The strength of weak ties: A network theory revisited». *Sociological theory*: 201–233.
- Green, Micah. 2022. «An exploration of the «Get Ready with Me» (GRWM) culture within YouTube today and how it performs heteronormative femininity». *Qualitative Methods in Psychology Bulletin* 33 (2022).
- Grespi, Barbara. 2019. *Le figure del corpo. Gesto e immagine in movimento*. Milano: Meltemi.

- Grespi, Barbara e Luca Malavasi. 2022. *Dalla parte delle immagini. Temi di cultura visuale*. Milano: Mc Graw-Hill.
- Grespi, Barbara, e Federica Villa, a cura di. 2024. *Il postfotografico. Dal selfie alla fotogrammetria digitale*. Torino: Einaudi.
- Grimes, Ronald L. 1990. *Ritual Criticism: Case Studies in Its Practice, Essays on Its Theory*. Columbia: University of South Carolina Press.
- Grossi, Giancarlo. 2021. *La notte dei simulacri. Sogno, cinema, realtà virtuale*. Milano–Monza: Johan & Levi.
- Guerini, Rossella, e Massimo Marraffa. 2020. «Defense mechanisms: From the individual to the collective level». *Rivista internazionale di filosofia e psicologia* 11 (1): 95–112. <https://doi.org/10.4453/rifp.2020.0005>.
- Han, Byung-Chul. (2013) 2015. *Nello sciame. Visioni del digitale*. Trad. it. di Federica Buongiorno. Milano: Nottetempo. Orig. *Im Schwarm. Ansichten des Digitalen*.
- Han, Byung-Chul. (2019) 2021. *La scomparsa dei riti. Una topologia del presente*. Trad. di Simone Aglan-Buttazzi. Milano: Nottetempo. Orig. *Vom Verschwinden der Rituale. Eine Topologie der Gegenwart*.
- Han, Byung-Chul. (2020) 2021. *La società senza dolore. Perché abbiamo bandito la sofferenza dalle nostre vite*. Trad. it. di Simone Aglan-Buttazzi. Torino: Einaudi. Orig. *Palliativgesellschaft. Schmerz heute*.
- Harju, Anu A., e Linda Pentikäinen. 2025. «Grief labour on Instagram: Resilient influencers and platformed grief». *Nordic Journal of Media Studies* 7 (1): 76–92. <https://doi.org/10.2478/njms-2025-0005>.
- Haverinen, Anna. 2014. «Death and Mourning Rituals in Online Environments». *J@rgonia* 12 (24): 35–41. ISSN 1459-305X.
- Henrickson, Leah. 2023. «Chatting with the Dead: The Hermeneutics of Thanabots». *Media, Culture & Society* 45 (5): 949–66. <https://doi.org/10.1177/01634437221147626>.

- Hertz, Robert. (1907) 1978. *Sulla rappresentazione collettiva della morte*. Roma: Savelli. Orig. «Contribution à une étude sur la représentation collective de la mort».
- Hill, Amy Lynne. 2019. «“GRWM”: Modes of Aesthetic Observance, Surveillance, and Subversion on YouTube». In *Digitalität und Privatheit: Kulturelle, politisch-rechtliche und soziale Perspektiven*, a cura di Christian Aldenhoff, Lukas Edeler, Martin Hennig, Jakob Kelsch, Lea Raabe e Felix Sobala, 329–351. Bielefeld: transcript Verlag. <https://doi.org/10.1515/9783839446614-017>.
- Hollanek, Tomasz, e Katarzyna Nowaczyk-Basińska. 2024. «Griefbots, Deadbots, Postmortem Avatars: On Responsible Applications of Generative AI in the Digital Afterlife Industry». *Philosophy & Technology* 37 (2): 63. <https://doi.org/10.1007/s13347-024-00744-w>.
- Holst-Warhaft, Gail. 1992. *Dangerous Voices: Women's Laments and Greek Literature*. London: Routledge.
- Horst, Heather A., e Daniel Miller, a cura di. 2012. *Digital Anthropology*. London–New York: Berg.
- Horton, Donald, and R. Richard Wohl. 1956. «Mass Communication and Para-Social Interaction: Observations on Intimacy at a Distance» *Psychiatry* 19 (3): 215–229. <https://doi.org/10.1080/00332747.1956.11023049>.
- Huhtamo, Erkki, e Jussi Parikka, a cura di. 2011. *Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications*. Berkeley: University of California Press.
- Huizinga, Johan. (1938) 2002. *Homo Ludens*. Trad. it. di Arrigo Vita. Torino: Einaudi.
- Hutchings, Tim. 2019. «Angels and the Digital Afterlife: Death and Nonreligion Online». *Secularism and Nonreligion* 8: 1–9. <https://doi.org/10.5334/snr.107>.
- Jackson, Sarah J., Moya Bailey, e Brooke Foucault Welles. 2020. *#HashtagActivism: Networks of Race and Gender Justice*. Cambridge, MA: MIT Press.
- James, William. 1884. «What Is an Emotion?». *Mind* 9 (34): 188–205.

- James, William. (1887) 2019. *Le leggi dell'abitudine*. Trad. it. di Denise Vincenti. Milano: Mimesis. Orig. «The Laws of Habit».
- Janet, Pierre. 1926–1928. *De l'angoisse à l'extase: Études sur les croyances et les sentiments*. 2 voll. Parigi: Félix Alcan.
- Kant, Immanuel. (1781) 2007. *Critica della ragion pura*. Trad. it. di Giorgio Colli. Milano: Adelphi. Orig. *Kritik der reinen Vernunft*.
- Kasket, E. 2019. *All the ghost in the Machine. The Digital Afterlife of your personal Data*. London: Robinson.
- Keen, Andrew. 2013. *Vertigine digitale: Fragilità e disorientamento da social media*. Milano: Egea.
- Kittler, Friedrich A. (1986) 1999. *Gramophone, Film, Typewriter*. Trad. di Geoffrey Winthrop-Young e Michael Wutz. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Klass, Dennis, Phyllis R. Silverman, e Steven L. Nickman, a cura di. 1996. *Continuing Bonds: New Understandings of Grief*. Philadelphia: Taylor & Francis.
- Kneese, Tamara. 2023. *Death Glitch: How Techno-Solutionism Fails Us in This Life and Beyond*. New Haven: Yale University Press.
- Kollar, Nathan R. 1990. «Rituals and the Disenfranchised Griever». *Liturgy* 9 (2): 71–80. <https://doi.org/10.1080/04580639009409989>.
- Kopelman, Sara, e Paul Frosh. 2025. «The “algorithmic as if”: Computational resurrection and the animation of the dead in Deep Nostalgia». *New Media & Society* 27 (4): 2393–2413. <https://doi.org/10.1177/14614448231210268>.
- Krauss, Rosalind. 1976. «Video: The Aesthetics of Narcissism». *October* 1: 50–64.
- Krueger, Joel, e Lucy Osler. 2022. «Communing with the Dead Online: Chatbots, Grief, and Continuing Bonds». *Journal of Consciousness Studies* 29 (9–10): 222–52.

- Kübler-Ross, Elisabeth, e David Kessler. 2005. *On Grief and Grieving: Finding the Meaning of Grief through the Five Stages of Loss*. New York: Simon & Schuster.
- Lagerkvist, Amanda. 2022. *Existential Media. A Media Theory of the Limit Situation*. Oxford: Oxford University Press.
- Leone, Massimo. 2014. *Spiritualità digitale. Il senso del religioso nell'era della smaterializzazione*. Milano-Udine: Mimesis.
- Leone, Massimo, a cura di. 2025. *Il senso immerso. Libertà e smarrimenti del corpo digitale*. Roma: Aracne.
- Leoni, Federico. 2013. «La magia degli altri, e la nostra: Ernesto de Martino e le tecniche della presenza». *Paradigmi. Rivista di critica filosofica* 31 (2): 67–78.
- Lesce, Francesco. 2018. «Religione e sensibilità: Su alcuni motivi “estetici” in Ernesto de Martino». *Segni e Comprensione* 95: 94–109.
- Levine, Emily J. 2013. *Dreamland of Humanists: Warburg, Cassirer, Panofsky, and the Hamburg School*. Chicago: University of Chicago Press.
- Longhi, Roberto. 1982. *Caravaggio*. Roma: Editori Riuniti.
- Longhi, Roberto. 1998. *Caravaggio*. Firenze: Giunti.
- Lindman, Pia. 2005. «The New York Times, Monuments, Art and Affect: Re-enactments in Grey-scale». In *Art in the Age of Terrorism*, a cura di Graham Coulter-Smith e Maurice Owen, 80–95. Londra: Paul Holberton Publishing.
- Loftus, Elizabeth. 1996. «Memory Distortion and False Memory Creation». *Journal of the American Academy of Psychiatry and the Law* 24 (3): 281–95.
- Lombard, Matthew, e Melissa E. Markaridian Selverian. 2008. «Telepresence after Death». *Presence: Teleoperators and Virtual Environments* 17 (3): 310–325. <https://doi.org/10.1162/pres.17.3.310>.

- Lombardi Satriani, Luigi M., e Mariano Meligrana. 1982. *Il ponte di San Giacomo. L'ideologia della morte nella società contadina del Sud*. Milano: Rizzoli.
- Loraux, Nicole. (1999) 2001. *La voce addolorata. Saggio sulla tragedia greca*. Trad. it. di Monica Guerra. Torino: Einaudi. Orig. *La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*.
- Manovich, Lev, e Emanuele Arielli, a cura di. 2024. *Artificial Aesthetics: Generative AI, Art and Visual Media*. <https://manovich.net/index.php/projects/artificial-aesthetics>.
- Manovich, Lev. 2024. «From Representation to Prediction». In *Artificial Aesthetics. Generative AI, Art and Visual Media*, a cura di Lev Manovich e Emanuele Arielli, 75–94.
- Marano, Francesco. 2017. «Neorealismo, Ernesto de Martino, Arturo Zavattini». *Palaver* 6 (1): 147–68. <https://doi.org/10.1285/i22804250v6i1p147>.
- Marino, Gabriele. 2022. «Dietro le faccine. Alle origini della comunicazione online». In *Wunderkammer* 1:122-139.
- Marino, Gabriele. 2024. «MEME». In *Miti galeotti. A intelligenza del resto*, a cura di Riccardo Finocchi, Paolo Peverini, Franciscu Sedda e Bianca Terracciano, 207–211. Milano-Udine: Mimesis.
- Marino, Gabriele e Bruno Surace. 2023. *TikTok. Capire le dinamiche della comunicazione ipersocial*. Milano: Hoepli.
- Marraffa, Massimo, e Alfredo Paternoster. 2013. *Sentirsi esistere. Inconscio, coscienza, autocoscienza*. Roma-Bari: Laterza.
- Marraffa, Massimo. 2013. «De Martino, Jervis, and the Self-Defensive Nature of Self-Consciousness». *Paradigmi. Rivista di critica filosofica* 31 (2): 109–124. <https://doi.org/10.3280/PARA2013-002009>.
- Mastroianni, Giorgio. 2003. «Croce e Warburg». *Giornale critico della filosofia italiana* 82 (2): 335–82.

- Mauss, Marcel. (1934) 2018. *Le tecniche del corpo*. A cura di Michela Fusaschi. Pisa: ETS. Orig. «Les techniques du corps».
- Mayer-Schönberger, Viktor. (2009) 2016. *Delete: Il diritto all'oblio nell'era digitale*. Trad. it. di Paola Conversano. Milano: Garzanti. Orig: *Delete: The Virtue of Forgetting in the Digital Age*.
- Mazzucco, Katia. 2023. «Tavola 42». In *Camere con vista. Aby Warburg, Firenze e il laboratorio delle immagini*. Catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, 19 settembre–10 dicembre 2023), a cura di Marzia Faietti, Eike D. Schmidt, Giovanna Targia e Gerhard Wolf, 252–255. Firenze: Mandragora.
- Mengoni, Angela, a cura di. 2013. *Anacronie. La temporalità plurale delle immagini*. Numero monografico di *Carte Semiotiche. Rivista internazionale di Semiotica e Teoria dell'immagine*. Lucca: La Casa Usher.
- Merleau-Ponty, Maurice. (1945) 2022. *Phenomenology of Perception*. London-New York: Routledge. Orig. *Phénoménologie de la perception*.
- Michaud, Philippe-Alain. (1998) 2004. *Aby Warburg and the Image in Motion*. Trad. di Sophie Hawkes. New York: Zone Books. Orig. *Aby Warburg et l'image en mouvement*.
- Mitchell, W. J. Thomas. 1994. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mitchell, W. J. Thomas. 2005. *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago: University of Chicago Press.
- Montani, Pietro. 2010. «Pasolini. De Martino». Appunti dell'intervento al ciclo *Pasolini / De Martino. Science des gestes et danse des conflits*, Accademia di Francia – Villa Medici, Roma, 17–20 febbraio.
https://www.academia.edu/104155442/Pasolini_De_Martino.
- Montani, Pietro. 2014. *Tecnologie della sensibilità. Estetica e immaginazione interattiva*. Milano: Raffaello Cortina.

- Moreman, Christopher M., e A. David Lewis, a cura di. 2014. *Digital Death: Mortality and Beyond in the Online Age*. Santa Barbara: Praeger.
- Morin, Edgar. (1951) 2014. *L'uomo e la morte*. Trad. it. di Riccardo Mazzeo. Trento: Erickson. Orig. *L'homme et la mort*.
- Morse, Tal, e Michael D. Birnhack. 2019. «Digital Remains: The Users' Perspectives». In *Digital Afterlife: Death Matters in a Digital Age*, a cura di Maggi Savin-Baden e Victoria Mason-Robbie, 107–126. Boca Raton, FL: CRC Press.
<https://doi.org/10.2139/ssrn.3397533>.
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, a cura di. 2010. *How to carry the world on one's back?* Catalogo della mostra (Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 23 novembre 2010 – 28 marzo 2011). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Nansen, Bjorn, Michael Arnold, Martin Gibbs, e Tamara Kohn. 2014. «The Restless Dead in the Digital Cemetery». In *Digital Death: Mortality and Beyond in the Online Age*, a cura di Christopher M. Moreman e A. David Lewis, 111–124. Santa Barbara, CA: Praeger.
- Natale, Simone, e Diana Pasulka, a cura di. 2019. *Believing in Bits: Digital Media and the Supernatural*. Oxford: Oxford University Press.
- Nigro, Donatella. 2016. «Ernesto de Martino e l'apocalisse psicopatologica». *Lo Sguardo. Rivista di filosofia* 21 (II): 93–126.
- Noble, Safiya Umoja. 2018. *Algorithms of Oppression: How Search Engines Reinforce Racism*. New York: NYU Press.
- Öhman, Carl, e Luciano Floridi. 2018. «An Ethical Framework for the Digital Afterlife Industry». *Nature Human Behaviour* 2 (5): 318–320.
<https://doi.org/10.1038/s41562-018-0346-6>.
- Öhman, Carl. 2024. *The Afterlife of Data: What Happens to Your Information When You Die and Why You Should Care*. Chicago: University of Chicago Press.

- Oppenlaender, Jonas. 2024. «A Taxonomy of Prompt Modifiers for Text-to-Image Generation». *Behaviour & Information Technology* 43 (15): 3763–3776.
<https://doi.org/10.1080/0144929X.2024.2268413>.
- Ovidio. 2000. *Le metamorfosi*. Trad. Guido Paduano; introduzione di Alessandro Perutelli; commento di Luigi Galasso. Torino: Einaudi.
- Paduano, Guido, a cura di. 2006. *Il teatro greco. Tragedie*. Milano: BUR Rizzoli.
- Palais de Tokyo, a cura di. 2014. *Nouvelles histoires de fantômes*. Catalogo della mostra (Parigi, Palais de Tokyo, 13 febbraio – 6 settembre 2014). Parigi: Palais de Tokyo.
- Papacharissi, Zizi. 2014. *Affective Publics: Sentiment, Technology, and Politics*. Oxford: Oxford University Press.
- Parikka, Jussi. (2012) 2019. *Archeologia dei media. Nuove prospettive per la storia e la teoria della comunicazione*. Trad. it. di Enrico Campo e Simone Dotto. Roma: Carocci. Orig. *What is Media Archeology?*
- Pasquali, Giorgio. 1930. «Ricordo di Aby Warburg». *Pegaso. Rassegna di Lettere e Arti* 2 (4): 484–495.
- Pasquinelli, Matteo. 2019. «Three Thousand Years of Algorithmic Rituals: The Emergence of AI from the Computation of Space». *e-flux Journal* 101.
<https://www.e-flux.com/journal/101/271595/three-thousand-years-of-algorithmic-rituals-the-emergence-of-ai-from-the-computation-of-space/>.
- Pazienti, Paola. 2022. «La fine del mondo. Orizzonte e fondamento nell'ontologia indiretta di Maurice Merleau-Ponty». *Thaumàzein – Rivista di filosofia* 10 (2): 253–273. <https://doi.org/10.13136/thau.v10i2.217>.
- Pazienti, Paola. 2025. «Il mito, il rito e l'essere selvaggio: Dialogo fra De Martino e Merleau-Ponty». *CoSMo. Comparative Studies in Modernism* 26: 169–182.
<https://doi.org/10.13135/2281-6658/12171>.

- Perricone, Rosario. 2006. «I ricordi figurati: “foto di famiglia” in Sicilia». In *L'Italia del Novecento. Le fotografie e la storia*, vol. III: *Gli album di famiglia*, a cura di Giovanni De Luna, 165–221. Torino: Einaudi.
- Peters, John Durham. (1999) 2005. *Parlare al vento. Storia dell'idea di comunicazione*. Trad. it. di Vincenzo Susca. Roma: Meltemi. Orig. *Speaking into the Air: A History of the Idea of Communication*.
- Piazza, Marco. 2018. *Creature dell'abitudine*. Bologna: Il Mulino.
- Pinna, Giuseppe. 2001. *Con gli occhi della memoria. La Lucania nelle fotografie di Franco Pinna 1952–1959*. Napoli: Il Ramo d'Oro.
- Pinotti, Andrea. 2001. *Memorie del neutro. Morfologia dell'immagine in Aby Warburg*. Milano: Mimesis.
- Pinotti, Andrea. 2004. «Materia è memoria. Aby Warburg e le teorie della Mneme». In *Lo sguardo di Giano: Aby Warburg fra tempo e memoria*, a cura di Claudia Cieri Via e Pietro Montani, 53–78. Torino: Aragno.
- Pinotti, Andrea, e Antonio Somaini. 2016. *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*. Torino: Einaudi.
- Pinotti, Andrea. 2016. «La replica non indifferente. Mosse di iconologia politica all'epoca dell'internet-meme». In *I percorsi dell'immaginazione. Studi in onore di Pietro Montani*, a cura di Daniele Guastini e Adriano Ardovino, 417–431. Cosenza: Pellegrini.
- Pinotti, Andrea. 2021. *Alla soglia dell'immagine: Da Narciso alla realtà virtuale*. Torino: Einaudi.
- Pirandello, Sofia. 2024. «Portrait of a Girly Girl: When Recording a Video Selfie is a Feminist Practice». *Cinéma & Cie* 24 (42): 101–116.
<https://doi.org/10.54103/2036-461x/22083>.
- Pisapia, Jasmine. 2013. «Archives of Pathos. Image and Survival in Ernesto De Martino's Interdisciplinary Ethnography». *Visual Ethnography* 2 (1): 1–26.
<https://doi.org/10.12835/ve2013.1-0012>.

- Plessner, Helmuth. (1928) 2006. *I gradi dell'organico e l'uomo. Introduzione all'antropologia filosofica*. A cura di Vittorio Rasini. Torino: Bollati Boringhieri. Orig. *Die Stufen des Organischen und der Mensch*.
- Plessner, Helmuth. (1948) 2007. «L'antropologia dell'attore». Trad. it. di Andrea Ruco. In *Studi di estesiologia. L'uomo, i sensi, il suono*, 77–90. Bologna: Clueb. Orig. «Zur Anthropologie des Schauspielers».
- Ponzo, Jenny. 2024. «Passioni iconiche». In *I media e le icone culturali*, 139–152. Roma: Aracne. <https://doi.org/10.53136/979122181144510>.
- Proust, Marcel. (1913–1927) 2005. *À la recherche du temps perdu*. Paris: Grasset/Gallimard. Ed. digitale: Bibliothèque électronique du Québec. https://archive.org/details/recherche_du_temps_perdu.
- Pussetti, Chiara G. 2004. «Le donne, la morte, il dolore: Pratiche funebri ed elaborazione del lutto tra i Bijagó dell'isola di Bubaque (Guinea Bissau)». *La Ricerca Folklorica* 49: 45–54.
- Rancière, Jacques. 1996. «Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien». *L'Inactuel: Psychanalyse & culture* 6: 53–68. Paris: Calmann-Lévy.
- Recuber, Timothy. 2023. *The Digital Departed: How We Face Death, Commemorate Life, and Chase Virtual Immortality*. New York: NYU Press.
- Remotti, Francesco, a cura di. 2006. *Morte e trasformazione dei corpi. Interventi di tanatometamòrfosi*. Milano: Bruno Mondadori.
- Rheingold, Howard. 1993. *The Virtual Community: Homesteading on the Electronic Frontier*. Reading, MA: Addison-Wesley.
- Ricci, Moira. 2023. *20.12.53 – 10.08.04*. A cura di Roberta Valtorta. Mantova: Corraini Edizioni.
- Riva, Giuseppe, Fabrizia Mantovani, Claret Samantha Capideville, Alessandra Preziosa, Francesca Morganti, Daniela Villani, Andrea Gaggioli, Cristina Botella, e Mariano Alcañiz. 2007. «Affective Interactions Using Virtual Reality: The Link between Presence and Emotions». *Cyberpsychology & Behavior* 10 (1): 45–56.

- Riva, Giuseppe. 2009. «Is Presence a Technology Issue? Some Insights from Cognitive Sciences». *Virtual Reality* 13 (3): 159–169.
- Rossi, Annabella. 1969. *Le feste dei poveri*. Bari: Laterza
- Rossi, Annabella. 1970. *Lettere da una tarantata*. Bari: De Donato
- Sampugnaro, Luisa. 2025. «Lo specchio e la spada. Paradigmi della mimesi in Ernesto De Martino». *CoSMo. Comparative Studies in Modernism* 26: 197–218.
<https://doi.org/10.13135/2281-6658/12143>.
- Saramago, José. (1977) 1998. *Manuale di pittura e calligrafia*. Trad. it. di Rita Desti. Milano: Bompiani. Orig. *Manual de Pintura e Caligrafia*.
- Savin-Baden, Maggi, e Victoria Mason-Robbie, a cura di. 2020. *Digital Afterlife: Death Matters in a Digital Age*. Boca Raton, FL: CRC Press.
- Sbrilli, Antonella. 2004. «La miniera memetica di Warburg. Collegamenti fra Mneme, memi e capelli mossi». *La Rivista di Engramma* 37 (novembre): 19–34.
- Schäuble, Michaela. 2025. «Decolonizing and/or Re-appropriating De Martino's "Scattered" Multimodal Archive?». *CoSMo. Comparative Studies in Modernism* 26: 91–114.
- Sciannameo, Gianluca. 2006. *Nelle Indie di quaggiù. Ernesto De Martino e il cinema etnografico*. Bari: Palomar.
- Sconce, Jeffrey. (1998) 2023. «La voce dal vuoto. Il wireless, la modernità e i morti a distanza». In *Mediarcheologia*, a cura di Anna Caterina Dalmasso e Barbara Grespi, 273–299. Milano: Raffaello Cortina.
- Sconce, Jeffrey. 2020. *Haunted Media. Electronic Presence from Telegraphy to Television*. Durham: Duke University Press.
- Seaver, Nick. 2017. «Algorithms as Culture: Some Tactics for the Ethnography of Algorithmic Systems». *Big Data & Society* 4 (2): 1–12.
<https://doi.org/10.1177/2053951717738104>.

- Seligman, Adam B., Robert P. Weller, e Michael J. Puett. (2008) 2011. *Rito e modernità. I limiti della sincerità*. Trad. it. di Matteo Bortolini. Roma: Armando Editore. Orig. *Ritual and Its Consequences: An Essay on the Limits of Sincerity*.
- Seminario Mnemosyne. 2000. «Il teatro della morte. Saggio interpretativo di *Mnemosyne Atlas*, Tavola 42». *La Rivista di Engramma* 2 (ottobre): 33–37.
- Semon, Richard Wolfgang. (1904) 1921. *The Mneme*. Trad. di Louis Simon. Londra: George Allen & Unwin; New York: Macmillan. Orig. *Die Mneme als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens*.
- Semon, Richard Wolfgang. (1909) 1923. *Mnemic Psychology*. Trad. di Bella Duffy. Londra: George Allen & Unwin. Orig. *Die mnemischen Empfindungen in ihren Beziehungen zu den Originalempfindungen*.
- Simmel, Georg. (1901) 1985. *Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte*. Trad. it. di Lucio Perucchi. Bologna: Il Mulino. Orig. «Die ästhetische Bedeutung des Gesichts».
- Sisto, Davide. 2013. *Narrare la morte. Dal Romanticismo al Postumano*. Pisa: ETS.
- Sisto, Davide. 2016. «Come si narra la morte con l'avvento del web». *Tropos. Rivista di ermeneutica e critica filosofica* 2: 29–46. <https://doi.org/10.13135/2036-542X/8123>.
- Sisto, Davide. 2017. «Una morte postumana? Digital Death». *Lo Sguardo. Rivista di filosofia* 24 (2): 157–176.
- Sisto, Davide. 2018. *La morte si fa social. Immortalità, memoria e lutto nell'epoca della cultura digitale*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Sisto, Davide. 2020. *Ricordati di me. La rivoluzione digitale tra memoria e oblio*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Sisto, Davide. 2025. *Vivere per sempre. L'Aldilà ai tempi di ChatGPT*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Slater, Mel. 2003. «A Note on Presence Terminology». *Presence Connect* 3 (3): 1–5.
- Sofka, Carla J. 2020. «The Transition from Life to the Digital Afterlife: Thanatechnology and Its Impact on Grief». In *Digital Afterlife: Death Matters in*

- a Digital Age*, a cura di Maggi Savin-Baden e Victoria Mason-Robbie, 57–74. Boca Raton, FL: CRC Press.
- Somaini, Antonio. 2023. «Algorithmic Images: Artificial Intelligence and Visual Culture». *Grey Room* 93: 74–115.
- Stiegler, Bernard. 2015. *Platone digitale. Per una filosofia della rete*. Trad. it. di Paolo Vignola. A cura di Paolo Vignola e Francesco Vitale. Milano–Udine: Mimesis.
- Stokes, Patrick. 2021. *Digital Souls: A Philosophy of Online Death*. London: Bloomsbury.
- Stokes, Patrick. 2025. «Sensing Presence: Deathbots and Bereavement Hallucination». *Phenomenology and the Cognitive Sciences*: 1–19. <https://doi.org/10.1007/s11097-025-10064-9>.
- Stylianou-Lambert, Theopisti, e Lorenz Widmaier. 2023. «Everyday Photography and Mourning in the 21st Century». *Photographies* 16 (1): 3–18. <https://doi.org/10.1080/17540763.2022.2158917>.
- Sumiala, Johanna. 2021. *Mediated Death*. Cambridge: Polity.
- Sumiala, Johanna, e Michael Hviid Jacobsen. 2024. «Digital Death and Spectacular Death». *Social Sciences* 13 (2): 1–11. <https://doi.org/10.3390/socsci13020101>.
- Tanni, Valentina. 2020. *Memestica. Il settembre eterno dell'arte*. Roma: Nero.
- Thompson, Neil, e Kenneth J. Doka. 2017. «Disenfranchised Grief». In *Handbook of the Sociology of Death, Grief, and Bereavement*, 177–190. London: Routledge.
- Tinmaz, Hasan, Yoo-Taek Lee, Mina Fanea-Ivanovici, Hasnan Baber, et al. 2022. «A Systematic Review on Digital Literacy». *Smart Learning Environments* 9: 21. <https://doi.org/10.1186/s40561-022-00204-y>.
- Turkle, Sherry. (1995) 2005. *La vita sullo schermo*. Trad. e cura di Bernardo Parrella. Milano: Apogeo. Orig. *Life on the Screen*.
- Tylor, Edward B. 1871. *Primitive Culture. Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom*. 2 voll. Londra: John Murray.

- Valisano, Marco. 2017. «Esserci, ovvero far differenza: Costituirsi della presenza e limiti dell'uso del corpo in Ernesto De Martino». In *In limine: Esplorazioni attorno all'idea di confine*, a cura di Francesco Calzolaio, Elena Petrocchi, Marco Valisano, e Andrea Zubani, 175–192. Venezia: Edizioni Ca' Foscari. <https://doi.org/10.14277/6969-167-6/SR-9-9>.
- Valtorta, Roberta. 2023. «Il tempo, la verità». In *20.12.53 – 10.08.04*, di Moira Ricci, a cura di Roberta Valtorta. Mantova: Corraini Edizioni.
- Van Gennep, Arnold. (1909) 2000. *I riti di passaggio*. Intr. di Francesco Remotti. Torino: Bollati Boringhieri. Orig. *Les rites de passage*.
- Virno, Paolo. 2006. «Promemoria su Ernesto de Martino». *Studi Culturali* 3 (1): 147–158. <https://doi.org/10.1405/22034>.
- Virno, Paolo. 2020. *Avere. Sulla natura dell'animale loquace*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Vitullo, Alessandra. 2021. *I religionauti. Studiare l'homo religiosus al tempo del web*. Brescia: Morcelliana.
- Vizcaíno-Verdú, Arantxa, e Daniela Jaramillo-Dent. 2023. «(Re)Coding TikTok: The Memetic Interactivity Codebook for Content Analysis». *Cultural Science* 15 (1): 63–81. <https://doi.org/10.2478/csj-2023-0006>.
- Volli, Ugo. 2011. «False icone. Per un'analisi semiotica del fotogiornalismo». In *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale. Atti del XXXVIII Congresso AISS. Relazioni*, a cura di Vito Del Marco e Ivano Pezzini, 356–379. Roma: Edizioni Nuova Cultura.
- Vuoso, Ugo. 2018. «Neorealismo e antropologia: Visconti e De Martino in Lucania». *Palaver* 7 (1): 47–90. <https://doi.org/10.1285/i22804250v7i1p47>.
- Walsh, Tom. 2024. «TikTok as a Site of Social Protest in Iran's Gen-Z Uprising». *Media, Culture & Society* 46 (7): 1241–1258. <https://doi.org/10.1177/01634437241240997>.
- Walter, Tony. 1994. *The Revival of Death*. London: Routledge.

- Walter, Tony, Rachid Hourizi, Wendy Moncur, e Stacey Pitsillides. 2011. «Does the Internet Change How We Die and Mourn? Overview and Analysis». *OMEGA – Journal of Death and Dying* 64 (4): 275–302. <https://doi.org/10.2190/OM.64.4.a>.
- Walter, Tony. 2011. «Angels Not Souls: Popular Religion in the Online Mourning for British Celebrity Jade Goody». *Religion* 41 (1): 29–51. <https://doi.org/10.1080/0048721X.2011.553142>.
- Walter, Tony. 2015. «New Mourners, Old Mourners: Online Memorial Culture as Chapter in the History of Mourning». *New Review of Hypermedia and Multimedia* 21 (1–2): 10–24. <https://doi.org/10.1080/13614598.2014.983555>.
- Walter, Tony. 2016. «The Dead Who Become Angels: Bereavement and Vernacular Religion». *OMEGA – Journal of Death and Dying* 73 (1): 3–28. <https://doi.org/10.1177/0030222815612282>.
- Warburg, Aby. (1923) 1998. *Il rituale del serpente. Una relazione di viaggio*. Trad. it. di Gianni Carchia e Flavio Cuniberto. Milano: Adelphi. Orig. *Schlangenritual. Ein Reisebericht*.
- Warburg, Aby. (1929a) 2016. *Mnemosyne. Einleitung. Introduzione al Bilderatlas*. A cura di Maurizio Ghelardi. *La Rivista di Engramma* 138 (settembre–ottobre): 13–31.
- Warburg, Aby. (1929b) 2020. *Mnemosyne. Bilderatlas*. A cura di Bill Sherman. London: The Warburg Institute. Orig. *Mnemosyne. Bilderatlas*.
- Weber, Max. (1919) 2004. *La scienza come professione. La politica come professione*. Trad. e cura di Pietro Rossi. Torino: Einaudi.
- Wilce, James M. 2009. *Crying Shame: Metaculture, Modernity, and the Exaggerated Death of Lament*. Malden, MA–Oxford: Wiley-Blackwell.
- Wind, Edgar, e Frederick Antal. (1937) 2016. «La Menade sotto la Croce». A cura di Giulia Bordignon. *La Rivista di Engramma* 132: 25–45. Orig. «The Maenad under the Cross».

- Wolton, Dominique. 2000. *Internet, et après? Une théorie critique des nouveaux médias*. Parigi: Flammarion.
- Wu, Yankun, Yuta Nakashima, e Noa Garcia. 2024. «Gender Bias Evaluation in Text-to-Image Generation: A Survey». *arXiv preprint* arXiv:2408.11358. <https://doi.org/10.48550/arXiv.2408.11358>.
- Zerbe Enns, Carolyn, Lillian Comas-Díaz, e Thema Bryant-Davis. 2021. «Transnational Feminist Theory and Practice: An Introduction». *Women & Therapy* 44 (1–2): 11–26. <https://doi.org/10.1080/02703149.2020.1774997>.
- Ziccardi, Giovanni. 2017. *Il libro digitale dei morti: Memoria, lutto, eternità e oblio nell'era dei social*. Milano: UTET.
- Zielinski, Siegfried. (2006) 2008. *Deep Time of the Media: Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*. Trad. di Gloria Custance. Cambridge, MA: MIT Press. Orig. *Archäologie der Medien. Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens*.
- Zulli, David, e Johnathan D. Zulli. 2020. «Extending the Internet Meme: Conceptualizing Technological Mimesis and Imitation Publics on the TikTok Platform». *New Media & Society*: 1–19. <https://doi.org/10.1177/1461444820983603>.

Fonti audiovisive e online

- @alexisvwhite. 2022a. «Video TikTok con #grief». *TikTok*, 27 giugno 2022. <https://www.tiktok.com/@alexisvwhite/video/7113945129634762027>. Ultimo accesso 20 settembre 2025.
- @alexisvwhite. 2022b. «Video TikTok con #grief». *TikTok*, 8 marzo 2022. <https://www.tiktok.com/@alexisvwhite/video/7072731592933772587>. Ultimo accesso 20 settembre 2025.
- @alexisvwhite. 2022c. «Video TikTok con #grief». *TikTok*, 10 maggio 2022. <https://www.tiktok.com/@alexisvwhite/video/7096115298700610862>. Ultimo accesso 20 settembre 2025.

- @alexisvwhite. 2022d. «Video TikTok con #grief». *TikTok*, n.d.
<https://www.tiktok.com/@alexisvwhite/video/7459414573183978783>. Ultimo accesso 20 settembre 2025.
- @alexisvwhite. 2022e. «Video TikTok con #grief». *TikTok*, 2 gennaio 2024.
<https://www.tiktok.com/@alexisvwhite/video/7319551720781090091>. Ultimo accesso 20 settembre 2025.
- @britaindentetomlin. 2024. «Video TikTok “Therewasbeforyou”». *TikTok*.
<https://www.tiktok.com/@britaindentetomlin/video/7402072668557593898>. Ultimo accesso 20 settembre 2025.
- @claradao. 2022. «Video TikTok “mockery”». *TikTok*.
https://www.tiktok.com/@clara_dao/video/7146536083021401349?lang=en&q=mahsa%20amini&t=1759079232396. Ultimo accesso 20 settembre 2025.
- @gwennevere1123. 2022. «Video TikTok “Therewasbeforeyou”». *TikTok*.
<https://www.tiktok.com/@gwennevere1123/video/7108764159076011310>.
Ultimo accesso 20 settembre 2025.
- @malastenia. 2022. «Video TikTok “mockery”». *TikTok*.
<https://www.tiktok.com/@malatestenia.logia/video/7146829002454453509?q=%23mahsaamini%20%23clara%20dao&t=1758467198742>. Ultimo accesso 25 settembre 2025.
- @risewithgrief. 2023a. «Video TikTok». *TikTok*.
<https://www.tiktok.com/@risewithgrief/video/7505056635501497646>. Ultimo accesso 20 settembre 2025.
- @risewithgrief. 2023b. «Photo post “Hand”». *TikTok*.
<https://www.tiktok.com/@risewithgrief/photo/7527319704663362829>. Ultimo accesso 20 settembre 2025.
- @risewithgrief. 2023c. «Video TikTok “Last moments”». *TikTok*.
<https://www.tiktok.com/@risewithgrief/video/7505777826998750510>. Ultimo accesso 20 settembre 2025.

- @windphone. 2025. «Video TikTok #windphone». *TikTok*.
<https://www.tiktok.com/search?q=wind%20phone&t=1756655041240>. Ultimo accesso 20 settembre 2025.
- AP News. 2022. «“GRWM” TikTok, Makeup Influencers, YouTube». *AP News*, 24 ottobre 2022. <https://apnews.com/article/grwm-tiktok-makeup-influencers-youtube-6f3f5ce7ac6be02c7db2285d04261358>. Ultimo accesso 20 settembre 2025.
- atarahmayhew. 2022. «Crying Make Up Tutorial». *TikTok*.
<https://www.tiktok.com/@atarahmayhew/video/7169947407541636357>. Ultimo accesso 20 settembre 2025.
- Australian Research Council. 2025. «The Mourning After». <https://www.themourningafter.net/>. Ultimo accesso 20 settembre 2025.
- Bibbia. 2008. *Vangelo secondo Luca* 23:27–29. Traduzione CEI 2008. Ultimo accesso 19 settembre 2025. <https://www.bibbiaedu.it/CEI2008/nt/Lc/23/?sel=1,1>.
- Bibbia. 2008. *Vangelo secondo Matteo* 9:18–26. Traduzione CEI 2008. Ultimo accesso 19 settembre 2025. <https://www.bibbiaedu.it/CEI2008/nt/Mt/9/?sel=18,26>.
- CloneAI App. 2025. «Video TikTok “Hugging my Dad”». *TikTok*.
<https://www.tiktok.com/@cloneaiapp/video/7410388999191252231?lang=en&q=hugging%20filter&t=1757147506022>. Ultimo accesso 20 settembre 2025.
- Cosmopolitan Italia*. 2022. «Trucco post-pianto: tutorial TikTok e tendenza crying makeup». *Cosmopolitan Italia*, 20 ottobre 2022.
<https://www.cosmopolitan.com/it/bellezza/make-up/a41748923/trucco-post-pianto-tutorial-tiktok-tendenza-crying-makeup/>. Ultimo accesso 20 settembre 2025.
- Di Gianni, Luigi. 1958. *Magia lucana*. Teche RAI.
<https://www.teche.rai.it/2020/08/magia-lucana/>. Ultimo accesso 20 settembre 2025.
- Exolyt. 2025. <https://exolyt.com>. Ultimo accesso 20 settembre 2025.

Gandin, Michele, regista. 1954. *Lamento funebre*. Fondo Istituto Centrale per la Demoetnoantropologia. In «Le ricerche visive di Michele Gandin». *Archivio Sonoro Basilicata*. <http://www.archiviosonoro.org/archivio-sonoro/archivio-sonoro-basilicata/fondo-istituto-centrale-per-la-demoetnoantropologia/le-ricerche-visive-di-michele-gandin/lamento-funebre.html>. Ultimo accesso 16 luglio 2025.

Gandin, Michele. 1954. *Lamento funebre*. <http://www.archiviosonoro.org/archivio-sonoro/archivio-sonoro-basilicata/fondo-istituto-centrale-per-la-demoetnoantropologia/le-ricerche-visive-di-michele-gandin/lamento-funebre.html>. Ultimo accesso 20 settembre 2025.

Ginzburg, Carlo. 2018. «Unintended Convergences: Ernesto de Martino and Aby Warburg». Lecture (podcast), Warburg Institute, 6 dicembre 2018. <https://warburg.sas.ac.uk/podcasts/carlo-ginzburg-unintended-convergences-ernesto-de-martino-and-aby-warburg>. Ultimo accesso 20 settembre 2025.

Guardian. 2023. «Video protesta per Mahsa Amini». *TikTok*. <https://www.tiktok.com/@guardian/video/7151311893095861509>. Ultimo accesso 20 settembre 2025.

Lindman, Pia. 2025. *Pia Lindman*. <https://www.pialindman.com/>. Ultimo accesso 21 settembre 2025.

Mangini, Cecilia. 1960. *Stendali – Suonano ancora*. Cortometraggio. *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=KiDhjTuU0pI>. Ultimo accesso 20 settembre 2025.

Medda, Valentina. 2024. *The Last Lamentation*. <https://valentinamedda.com/the-last-lamentation-project>. Ultimo accesso 20 luglio 2025.

Phillip Willett. 2024. «Video TikTok “Voice cloning”». *TikTok*. <https://www.tiktok.com/@phillipwillett/video/7446144982903262506?lang=en&q=voicecloning&t=1757350912002>. Ultimo accesso 20 settembre 2025.

- POVmyfuneral. 2025. «Video TikTok “POV my funeral”». *TikTok*.
<https://www.tiktok.com/search?lang=en&q=POV%20my%20funeral&t=1757182929814>. Ultimo accesso 20 settembre 2025.
- RAI. 2025. *Archivio digitale delle Teche RAI*. Roma: RAI. <https://www.teche.rai.it>.
 Ultimo accesso 20 settembre 2025.
- Rafman 2008. *Nine Eyes Of Google Street View*. <https://anthology.rhizome.org/9-eyes>.
- Reddit. 2024. «Commento in risposta a r/ask». *Reddit*.
<https://www.reddit.com/r/ask/comments/1e7ros1/comment/1e28dm4>. Ultimo accesso 20 settembre 2025.
- Rollo, Alessia. 2023. Intervista, XVIII edizione di Fotografia Europea, *Europe Matters: Visioni di un'identità inquieta*. *YouTube*.
https://www.youtube.com/watch?v=0pzRI_PV5hw. Ultimo accesso 21 settembre 2025.
- Sarahnewsfx. 2022. «Crying Make Up Tutorial». *TikTok*.
<https://www.tiktok.com/@sarahnewsfx/video/7168911481495473414>. Ultimo accesso 20 settembre 2025.
- sep.dani. 2022. «Video TikTok con #mahsaamini». *TikTok*, 22 settembre 2022.
<https://www.tiktok.com/@sepdani/video/7146093213059714346>. Ultimo accesso 20 settembre 2025.
- Sumiala, Johanna. 2025. «Ritualising Grief Online: What Would Victor Turner Say?». Keynote speech al simposio *TikTok & Grief: Grief Gone Viral? An Online Symposium on TikTok, Loss and Connection*, 10 marzo 2025. The Mourning After. <https://www.themourningafter.net/workshops/tiktok-grief/>.
- The Heaven Receptionist. 2023. «Video TikTok “The Heaven Receptionist”». *TikTok*.
<https://www.tiktok.com/@taryndelaniesmith/video/7213428971336207659>.
 Ultimo accesso 20 settembre 2025.
- The Mourning After. 2025. «Homepage». <https://www.themourningafter.net/>. Ultimo accesso 20 settembre 2025.

TikTok. 2020. «How TikTok Recommends Videos #ForYou». *TikTok Newsroom*, 18 giugno 2020. <https://newsroom.tiktok.com/en-us/howtiktok-recommends-videos-for-you>.

TikTok. 2021. *Community Guidelines*. <https://www.tiktok.com/community-guidelines>.

TikTok Cultures Research Network. 2025. <https://tiktokcultures.com/>. Ultimo accesso 20 settembre 2025.

Indice delle figure

Figura 1. Luigi Di Gianni, frame da *Magia lucana*, 18 min, Albano di Lucania (Potenza), 1958.

Figura 2. Franco Pinna, fotografia di una performance di lamentazione davanti a un impianto di registrazione, Montemurro (Potenza), 1956, in de Martino 1958, 362.

Figura 3. Franco Pinna, fotografie di varie fasi della progressiva «impersonazione» nella parte della lamentatrice, Ruoti (Potenza), 1956, in de Martino 1958, 363.

Figura 4. Franco Pinna, *La lamentatrice di Pisticci*, fotografia di Carmina Di Giulio durante un lamento su richiesta, Pisticci (Matera), 1952, in de Martino 1958, 360.

Figura 5. Fotografia delle tavole 46, 47, 48 dell'*Atlante Mnemosyne*, installazione, Haus der Kulturen der Welt, Berlino, 2020, foto di Silke Briel.

Figura 6. Maestro del Dipylon, *Lamentazione durante la prothesis*, particolare da anfora attica di stile geometrico, ceramica, VIII sec. a.C., Museo Archeologico Nazionale, Atene. Riproduzione fotografica in de Martino 1958, 382.

Figura 7. Statuetta di lamentatrice proveniente da Tanagra, Museo Archeologico Nazionale, Atene. Riproduzione in de Martino 1958, 381.

Figura 8a. Lamentatrici di Userhat, Tebe, tomba TT51, XVIII dinastia, ca. 1427–1400 a.C. Illustrazione da W. Werbrouck, *Les pleureuses dans l'Égypte ancienne*, Bruxelles, Édition de la Fondation égyptologique Reine Elisabeth, 1938. Riproduzione in de Martino 1958, 372.

Figura 8b. Lamentatrici di Amenmose, Tebe, tomba TT19, XVIII dinastia, ca. 1479–1425 a.C. Riproduzione in de Martino 1958, 373.

Figura 9. Anonimo, *Cortei funebri di donne*, particolari dalla tomba di Don Sancho Saiz de Carillo e di Juana, tempera su pergamena su tavola, ca. 1295, Museo Nazionale d'Arte della Catalogna, Barcellona. Riproduzione in de Martino 1958, 387.

Figura 10. Particolare di decorazione da pínax funerario, metà VI sec. a.C., Museo Archeologico Nazionale, Atene. Riproduzione dell'autrice dalla Photographic Collection, Warburg Institute, Londra.

Figura 11. Miniatura persiana raffigurante una scena di lamento funebre per la morte di Yūsuf, XVIII secolo, Museo Archeologico di Teheran. Riproduzione dell'autrice dalla Photographic Collection, Warburg Institute, Londra.

Figura 12a. Fotografia della Tavola 42, *Mnemosyne Atlas*, Aby Warburg, 1929, in *Mnemosyne Atlas* online, La Rivista di Engramma, 2024. © The Warburg Institute Archive.

Figura 12b. Riproduzione numerata in bianco e nero della tavola 42, *Mnemosyne Atlas*, in *Mnemosyne Atlas* online, La Rivista di Engramma, 2024. © The Warburg Institute Archive.

Figura 13. Bertoldo di Giovanni, *Compianto sul Cristo morto*, bassorilievo in bronzo, 1460–1465, Museo Nazionale del Bargello, Firenze, fotografia dell'autrice.

Figura 14. Vittore Carpaccio, *Compianto su Cristo morto*, dipinto a tempera su tela, 1520, Gemäldegalerie, Staatliche Museen, Berlino.

Figura 15a. Giotto, *Compianto sul Cristo morto*, affresco, ca. 1304, navata, parete sinistra, registro inferiore, III riquadro da sinistra, Cappella degli Scrovegni, Padova.

Figura 15b. Giotto, *Compianto sul Cristo morto*, affresco, ca. 1304, particolare. Riproduzione in de Martino 1958, 390.

Figura 16. Giotto, *Morte del ragazzo a Sessa*, affresco, ca. 1310, transetto nord della Basilica inferiore di San Francesco, Assisi. Riproduzione dell'autrice dalla Photographic Collection, Warburg Institute, Londra.

Figura 17. Niccolò dell'Arca, *Compianto sul Cristo morto*, particolare con Maria di Salome, terracotta policroma, ca. 1463–1490, Chiesa di Santa Maria della Vita, Bologna.

Figura 18. Georges Méryllon, *Pietà du Kosovo*, 1990. Fotografia scattata a Nagafc (Kosovo); premiata con il World Press Photo 1991.

Figura 19a. Franco Pinna, *Lamentatrice di Pisticci*, fotografia, 1952. Riproduzione in de Martino 1958.

Figura 19b. Alessia Rollo, dalla serie *Parallel Eyes. Visual Narratives of the Italian South*, fotografia sviluppata da negativo alterato, 2019-2024.

Figura 20a. Frame da *Stendali suonano ancora*, 11 min, Cecilia Mangini, 1960.

Figura 20b. Alessia Rollo, dalla serie *Parallel Eyes. Visual Narratives of the Italian South*, fotografia sviluppata da negativo alterato, 2019-2024.

Figura 21a. Chiara Samugheo, *Le invase*, fotografia, 1954.

Figura 21b. Alessia Rollo, dalla serie *Parallel Eyes. Visual Narratives of the Italian South*, fotografia sviluppata da negativo alterato, 2019-2024.

Figure 22 a–c. Pia Lindman, *Lakoninon/Black Square*, fotogrammi da video, disegni a matita, 2004.

Figura 23. Pia Lindman, fotografia della performance parte del *New York Times Project*, New York, 2004.

Figura 24a. Valentina Medda, *The Last Lamentation*, disegno a carboncino, 2023.

Figura 24b. Valentina Medda, *S'ultimu Attittu*, performance, Libano, 2023.

Figura 24c-d. Valentina Medda, frame da ripresa della performance *The Last Lamentation*, Sardegna, 2023.

Figura 25. @sepdani, taglio dei capelli, settembre 2022, screenshot TikTok, giugno 2025.

Fig. 26a. Atene, 24 settembre 2022. Darya Zenali si taglia i capelli durante una manifestazione per Mahsa Amini foto di Louiza Vradi / Reuters.

Fig. 26b. Istanbul, 20 settembre 2022. Nasibe Samsaei si taglia i capelli fuori dal consolato iraniano, foto di Murad Sezer / Reuters.

Figura 27. @arixolin, taglio dei capelli in contesto funebre, settembre 2022, screenshot TikTok, settembre 2025.

Figura 28. @claradao, taglio dei capelli, settembre 2022, screenshot TikTok, settembre 2025.

Figura 29. Gesto ricorrente delle mani al volto, screenshot TikTok, giugno 2025.

Figura 30. @griefftok, ottobre 2022, screenshot TikTok, settembre 2025.

Figura 31. @alexisvwhite, messa in scena del pianto, ottobre 2022, screenshot TikTok, settembre 2025.

Figura 32. Bas Jan Ader, frame da *I'm too sad to tell you*, film d'arte, 1971.

Figura 33a. David Horvitz, *Mood disorder*, fotografia, 2012.

Figura 33b. Gesto ricorrente delle mani alla testa, screenshot TikTok, ottobre 2022.

Figura 34. Eleanor Parker in un frame da *Lizzie*, Hugo Haas, 1957.

Figura 35. Susan Kohner in un frame da *Imitation of life*, Douglas Sirk, 1959.

Figura 36. Margot Robbie in un frame da *I, Tonya*, Craig Gillespie, 2017.

Figura 37. #GRWM *before a funeral*, ottobre 2022, screenshot TikTok, settembre 2025.

Figura 38a. atarahmayhew, crying make-up tutorial, novembre 2022, screenshot TikTok, settembre 2025.

Figura 38b. sarahnewsfx, crying make-up tutorial, novembre 2022, screenshot TikTok, settembre 2025.

Figura 39. Fotografia dalla sfilata Gucci autunno inverno 2019/2020, Alessandro Michele.

Figura 40. @risewithgrief, *grief influencer*, luglio 2025, screenshot TikTok, settembre 2025.

Figura 41. Screenshot del format «Therewasbeforeyou», luglio 2024, screenshot TikTok, agosto 2025.

Figura 42. @taryntino21, «The Heaven Receptionist», novembre 2024, screenshot TikTok, agosto 2025.

Figura 43. *Green screen effect*, screenshot TikTok, dicembre 2023.

Figura 44-46. Moira Ricci, fotografie dalla serie 20.12.53-10.08.04, fotografia analogica modificata in postproduzione digitale, 2023.

Figura 47a DeepAI Images, immagini generate con prompt «grief», 2024.

Figura 47b Stable Diffusion, immagini generate con prompt «grief», 2024.

Figura 48. Stable Diffusion, immagine generata con prompt positivo «grief», 2024.

Figura 49a–b. Stable Diffusion, immagini generate con prompt «grief» positivo e prompt negativo «woman», 2024.

Figura 50. Stable Diffusion. Immagine generata con prompt positivo «lamentation» e prompt negativo «Virgin Mary» e «Jesus Christ», 2024.