

# IL SENSO INCANTATO

SOAVITÀ E STRIDORI DELLA RISONANZA

*a cura di*

**MASSIMO LEONE**



aracne

I SAGGI DI LEXIA

66

*Direttori*

**Ugo VOLLI**

Università degli Studi di Torino

**Guido FERRARO**

Università degli Studi di Torino

**Massimo LEONE**

Università degli Studi di Torino

Aprire una collana di libri specializzata in una disciplina che si vuole scientifica, soprattutto se essa appartiene a quella zona intermedia della nostra enciclopedia dei saperi — non radicata in teoremi o esperimenti, ma neppure costruita per opinioni soggettive — che sono le scienze umane, è un gesto ambizioso. Vi potrebbe corrispondere il debito di una definizione della disciplina, del suo oggetto, dei suoi metodi. Ciò in particolar modo per una disciplina come la nostra: essa infatti, fin dal suo nome (semiotica o semiologia) è stata intesa in modi assai diversi se non contrapposti nel secolo della sua esistenza moderna: più vicina alla linguistica o alla filosofia, alla critica culturale o alle diverse scienze sociali (sociologia, antropologia, psicologia). C'è chi, come Greimas sulla traccia di Hjelmslev, ha preteso di definirne in maniera rigorosa e perfino assiomatica (interdefinita) principi e concetti, seguendo requisiti riservati normalmente solo alle discipline logico-matematiche; chi, come in fondo lo stesso Saussure, ne ha intuito la vocazione alla ricerca empirica sulle leggi di funzionamento dei diversi fenomeni di comunicazione e significazione nella vita sociale; chi, come l'ultimo Eco sulla traccia di Peirce, l'ha pensata piuttosto come una ricerca filosofica sul senso e le sue condizioni di possibilità; altri, da Barthes in poi, ne hanno valutato la possibilità di smascheramento dell'ideologia e delle strutture di potere... Noi rifiutiamo un passo così ambizioso. Ci riferiremo piuttosto a un concetto espresso da Umberto Eco all'inizio del suo lavoro di ricerca: il "campo semiotico", cioè quel vastissimo ambito culturale, insieme di testi e discorsi, di attività interpretative e di pratiche codificate, di linguaggi e di generi, di fenomeni comunicativi e di effetti di senso, di tecniche espressive e inventari di contenuti, di messaggi, riscritture e deformazioni che insieme costituiscono il mondo sensato (e dunque sempre sociale anche quando è naturale) in cui viviamo, o per dirla nei termini di Lotman, la nostra semiosfera. La semiotica costituisce il tentativo paradossale (perché autoriferito) e sempre parziale, di ritrovare l'ordine (o gli ordini) che rendono leggibile, sensato, facile, quasi "naturale" per chi ci vive dentro, questo coacervo di azioni e oggetti. Di fatto, quando conversiamo, leggiamo un libro, agiamo politicamente, ci divertiamo a uno spettacolo, noi siamo perfettamente in grado non solo di decodificare quel che accade, ma anche di connetterlo a valori, significati, gusti, altre forme espressive. Insomma siamo competenti e siamo anche capaci di confrontare la nostra competenza con quella altrui, interagendo in modo opportuno. È questa competenza condivisa o confrontabile l'oggetto della semiotica.

I suoi metodi sono di fatto diversi, certamente non riducibili oggi a una sterile assiomatica, ma in parte anche sviluppati grazie ai tentativi di formalizzazione dell'École de Paris. Essi funzionano un po' secondo la metafora wittgensteiniana della cassetta degli attrezzi: è bene che ci siano cacciavite, martello, forbici ecc.: sta alla competenza pragmatica del ricercatore selezionare caso per caso lo strumento opportuno per l'operazione da compiere.

Questa collana presenterà soprattutto ricerche empiriche, analisi di casi, lascerà volentieri spazio al nuovo, sia nelle persone degli autori che degli argomenti di studio. Questo è sempre una condizione dello sviluppo scientifico, che ha come prerequisito il cambiamento e il rinnovamento. Lo è a maggior ragione per una collana legata al mondo universitario, irrigidito da troppo tempo nel nostro Paese da un blocco sostanziale che non dà luogo ai giovani di emergere e di prendere il posto che meritano.

Ugo Volli

*Classificazione Decimale Dewey:*

**303.401 (23.) CAMBIAMENTO SOCIALE. Filosofia e teoria**

*Soggetto:*

**JB. Società e cultura: generale**

*Qualificatore:*

**3MR. XXI secolo, 2000-2100**

# **IL SENSO INCANTATO**

## **SOAVITÀ E STRIDORI DELLA RISONANZA**

*A cura di*

**MASSIMO LEONE**

*Contributi di*

**MARGHERITA ANSELMI, GIUSTINA BARON, CINZIA BIANCHI  
MARIANNA BOERO, MARIA BORIO, PAOLO COSTA, CRISTINA DEMARIA  
ANTONIO PIO DI COSMO, FEDERICO PALMIERI DI PIETRO, IRENE DORIGOTTI  
VALERIA FABRETTI, VITTORIA FIORELLI, SARA FORTUNA, LUCIA GALVAGNI  
PAOLA GIACOMONI, MARIA CHIARA GIORDA, ACCURSIO GRAFFEO  
ANGELA MENGONI, MANUELA MORETTI, BENEDETTA NICOLI  
TIZIANA PANGRAZI, BORIS RÄHME, MARINA ROSSI, REBECCA SABATINI  
FRANCESCO SPAGNA, ITALO TESTA, ALICE VENTURINI**





©

ISBN  
979-12-218-2591-6

PRIMA EDIZIONE  
**ROMA 3** GIUGNO 2026

## INDICE

11 *Introduzione* di Massimo Leone

### Sezione 1. Spiritualità

39 Verso una sociologia dell'incanto. Un percorso teorico ed empirico  
*Benedetta Nicoli*

61 Rapimento mistico e prassi devota. Tra ontologizzazione e normalizzazione  
*Vittoria Fiorelli*

### Sezione 2. Linguaggi

83 Incanto religioso, glotto- e teogenesi, forme di vita umane. Un percorso con Wittgenstein, Vico e Bachofen  
*Sara Fortuna*

### Sezione 3. Meraviglie

107 Reincantamenti possibili? Incanto, stupore, immaginazione e contemplazione  
*Lucia Galvagni*

123 La meraviglia, emozione dell'anomalo  
*Paola Giacomoni*

Sezione 4. Voci

- 139 *Desde el “pasma” al “asombro”*. Nascita, meraviglia e stupore in María Zambrano  
*Manuela Moretti*
- 157 Musica e incanto. Sul motto di Albertus Secundus in *Il giuoco delle perle di vetro* (1943) di Hermann Hesse  
*Tiziana Pangrazi*

Sezione 5. La poesia nell'età del disincanto

- 171 La poesia nell'età del disincanto. Speranza, autenticità, attenzione  
*Paolo Costa, Maria Borio, Italo Testa*  
*(con un'appendice di Antonella Sinisi e Lodovico Ravelli)*
- 203 Breve riflessione sulla lettura di alcuni frammenti di Italo Testa  
*Antonella Sinisi, Lodovico Ravelli*

Sezione 6. La musica nell'età del disincanto

- 207 Quasi un'introduzione  
*Marina Rossi*
- 211 Il folklore ungherese nell'opera corale di György Ligeti. Fra incanto sonoro e disillusione politica  
*Marina Rossi*
- 229 L'incanto dell'Altro. Ombre, cieli, voci e futuri dei nuovi interpreti.  
Giorgi Gigashvili, Valentin Malinin  
*Margherita Anselmi*

Sezione 7. Rituali

- 247 Tra umano e animale. Incanto e simbolismo dell'orso tra naturale e digitale  
*Francesco Spagna, Accursio Graffeo*
- 263 Re-Enchanting Ideology: Critical Remarks on Eco-Spirituality and “Nature” in Late Soviet Russia  
*Giustina Baron*

- 287 Strategie di incantamento nelle elaborazioni della teoria del potere tra Roma e Costantinopoli. Riflessioni su alcuni *loci* della cultura immateriale dei secoli IV-VII  
*Antonio Pio Di Cosmo*

- 319 Il timore reverenziale *tout court*: né religioso né spirituale  
*Boris Rähme*

Sezione 8. Spazi

- 339 Incanto e disincanto negli spazi delle religioni  
*Valeria Fabretti, Maria Chiara Giorda*

Sezione 9. Corpi

- 363 Incanto e disincanto nel turismo dei corpi  
*Rebecca Sabatini*

Sezione 10. Culture pop

- 383 Dagli spot d'autore all'intelligenza artificiale. Un approccio semiotico alla creazione di forme di incanto nella pubblicità contemporanea  
*Cinzia Bianchi, Alice Venturini*

- 403 Tra disincanto e (re-)incanto. Il linguaggio dell'etica nelle strategie pubblicitarie  
*Marianna Boero*

- 423 Anthropologists in Cinema. The Resacralisation of Reality Through Performative Ritual  
*Irene Dorigotti*

- 447 Reincantare il mondo attraverso il videogioco. Immersione, *agency* e spiritualità nei media digitali  
*Federico Palmieri di Pietro*

Sezione 11. Memorie

- 471 La memoria tra incanto e disincanto. Nostalgia, orrore e alienazione nella cinematografia cilena della post-dittatura  
*Cristina Demaria*

10 *Indice*

495 *Cremaster Cycle: Esoterismo essoterico*  
*Angela Mengoni*

513 *Note bio-bibliografiche*

## **CREMASTER CYCLE: ESOTERISMO ESSOTERICO**

**ANGELA MENGONI**

TITLE IN ENGLISH: *Cremaster Cycle*: Exoteric Esoterism

ABSTRACT: The *Cremaster Cycle* film series by American artist Matthew Barney has often been interpreted as a visionary work due to its striking figurative heterogeneity and wide range of quotations and references. Through a semiotic analysis, this article explores the relationship between this multiplicity and the solid anchoring to profound categories that constitute the core values of the cycle. Cremaster thus becomes a paradigmatic object for exploring a specific form of “enchanted meaning” that pursues systematicity and coherence through its variety and visual appeal.

KEYWORDS: Cremaster Cycle; Metamorphosis; Figural; Secret; Semiotics

### **1. Il sistema *Cremaster***

Per le arti contemporanee è stato invocato a più riprese un “reincanto dell’arte” come reazione al modernismo il cui cartesianesimo avrebbe “incoraggiato la separazione e un atteggiamento di distanziamento e sminuimento dell’altro” ed a cui si opporrebbero, tra le pratiche artistiche postmoderne, i nuovi paradigmi della cura, partecipazione e condivisione per lo più connotati in senso ambientalista e femminile (Gablik 1991, p. 60)<sup>(1)</sup>. Indipendentemente dal fatto che questa discontinuità, come sottolineato da più parti, è problematica anche storiograficamente

---

(1) Le traduzioni da testi in lingua straniera di cui non è riportata in bibliografia l’edizione italiana sono sempre a cura dell’autrice.

— a causa della sua visione monolitica del modernismo —<sup>(2)</sup>, essa prescindere da ogni esame di quali siano le forme discorsive, enunciative, in altre parole, testuali di questa “arte del reincanto”. Laddove, invece, si esplorino le strategie semiotiche di un tale senso incantato, si vedrà come esse prevedano talvolta un alto grado di coerenza e sistematicità sebbene i loro universi semantici e figurativi evocino proliferazioni visionarie e finanche riferimenti magici o esoterici.

È il caso di un'opera complessa e multiforme che, a cavallo tra gli anni Novanta e Duemila, ha messo il tema del corpo al centro di un ciclo di cinque film intitolato *Cremaster Cycle* che comprende inoltre installazioni e fotografie ed è inteso dall'artista come un insieme scultoreo.

Quando Norman Bryson vede il primo film del ciclo, *Cremaster I*, realizzato nel 1994, egli intuisce e descrive la qualità quasi ipnotica di questi film: “L'arte di Barney consiste in parte nel creare fin dall'inizio uno scenario visivamente così coinvolgente che è quasi impossibile per lo spettatore non esserne attratto [...] *Cremaster I* segue la stessa strategia di catturare lo spettatore a tutti i costi, realizzando una versione distillata e concentrata di tutto ciò che ha reso irresistibile la stravaganza di Busby Berkeley” (Bryson 1995, p. 30). Nelle pagine che seguono ci interrogheremo su *Cremaster* come oggetto paradigmatico di una *forma dell'incanto* nelle arti contemporanee, quella che coniuga la sovrabbondanza ed eterogeneità figurativa e di generi, con un impianto di assoluta coerenza rispetto a dei nuclei semantici e valoriali costantemente rafforzati e consolidati proprio da quella proliferazione apparentemente incontrollata. La “cattura dello spettatore” di *Cremaster*, infatti, è stata sovente interpretata come il risultato di una strategia “quantitativa” di proliferazione di figure, temi e generi diversi che sembrano restituire alla “stravaganza” di cui parla Bryson la sua più genuina accezione etimologica di *extra-vagans*, ovvero vagare al di fuori di un percorso e, per estensione, di ogni linea di coerenza. Tuttavia, questo “incantamento” avviene anche attraverso la costruzione di uno sguardo, ovvero una strategia enunciativa che, sotto l'apparente eterogeneità e stravaganza, ribadisce una fortissima coerenza valoriale e semantica a tutti i

---

(2) Che non riconosce, ad esempio, le tendenze e i riferimenti di certo espressionismo astratto, si veda: Collins 1993.

livelli testuali: se *Cremaster Cycle* può allora essere definito un *Gesamtkunstwerk* ciò non si limita a descrivere l'evidente molteplicità costitutiva del progetto *Cremaster* in termini di media e generi coinvolti, ma deve piuttosto mirare a individuare il progetto unitario al servizio del quale si dispiega questa eterogeneità visionaria. Cercheremo dunque di cogliere il modo in cui questo progetto si articola su più livelli testuali, selezionando alcuni aspetti significativi del ciclo che è necessario anzitutto introdurre brevemente.

Realizzato tra il 1994 e il 2002 *Cremaster* è un'opera polimorfica composta da cinque film che verranno distribuiti soprattutto nel circuito dell'arte contemporanea (mostre, musei), ma che sono realizzati con tecniche di ripresa e processo di produzione pienamente cinematografici. Sebbene ci si riferisca comunemente ai soli film col titolo *Cremaster*, del sistema fanno parte anche sculture, disegni e fotografie. Il tema attorno a cui ruota questo universo composito è il processo di creazione della forma retto, per Barney, da una legge fondamentale: la forma non può materializzarsi o trasformarsi se non lottando contro delle resistenze. *Cremaster* viene così a configurarsi, come riassume Nancy Spector nel catalogo delle prime grandi mostre del ciclo integrale, come “un sistema estetico autosufficiente [a self-enclosed aesthetic system] scaturito da una pratica performativa in cui il corpo umano — con le sue pulsioni psichiche e soglie fisiche — simboleggia il potenziale della pura forza creativa; il ciclo esplose questo corpo nelle varie parti di un mito contemporaneo sulla creazione” (Spector 2002, p. 4).

L'ordine cronologico della realizzazione dei film non segue l'ordine logico stabilito dall'artista: *Cremaster 4* (1994) è il primo film in ordine cronologico ma il quarto in un sistema che evidentemente l'artista annuncia come già programmato; uscirà poi *Cremaster 1* nel 1995, *Cremaster 5* nel 1997, *Cremaster 2* nel 1999 e, infine, *Cremaster 3* nel 2002. Non si tratta di un dettaglio ininfluenza per la questione che qui ci interessa, ossia la costruzione di un universo con proprie leggi e con una propria sistematicità che mette lo spettatore in una posizione fortemente asimmetrica e di contemplazione di un mistero: è infatti già chiaro nel 1994 che *Cremaster* si pone come un sistema di cui si attualizza una prima porzione ma che esiste già come sistema dotato di leggi

proprie, tanto che è venuto sviluppandosi negli anni un dizionario del sistema–Cremaster incluso nel già citato catalogo del 2002. Nei film non ci sono dialoghi, né personaggi o racconti nel senso usuale, ma piuttosto una struttura narrativa molto elementare in cui un soggetto cerca di superare resistenze e di realizzare performance, senza che sia tuttavia delineato un chiaro rapporto di causa–effetto tra gli eventi: si può vedere un soggetto protagonista scalare la spirale del museo Guggenheim di New York superando alcune prove ad ogni livello (*Cremaster 3*) o un satiro dibattersi in un angusto tunnel per arrivare ad un'altra sconosciuta estremità (*Cremaster 4*), il suo orizzonte di successo così come i suoi destinanti sono solo intuibili e mai dichiarati.

Tuttavia, *Cremaster* è appunto la realizzazione di un sistema preesistente ai singoli episodi ed il suo tratto di sistematicità si fonda su alcune categorie fondative da rintracciarsi nelle prime performance intitolate *Drawing Restraint* e numerate da 1 a 6 (1987–1989) ideate e performate dall'artista ancora studente all'università di Yale. Artista–atleta, giocatore di football a Yale, Barney rintraccia proprio nell'allenamento atletico quella che ritiene essere la dinamica generale di ogni atto creativo: l'esercizio atletico sviluppa tipi specifici di muscolatura attraverso la ripetizione di un movimento contro la resistenza provocata da un ostacolo, gli attrezzi della palestra sono dunque una limitazione produttiva (*restraint*) che trasforma la massa muscolare indifferenziata in un corpo funzionale ad una specifica prestazione atletica. Il limite produce la canalizzazione di un'energia che rimarrebbe altrimenti in uno stato di indifferenziazione felice ma improduttiva, sebbene una volta canalizzata questa energia vada verso una forma di produzione e, dunque, di esaurimento. Nelle sue performance Barney estende questo principio alla creazione artistica: il disegno diventa un'azione che si compie contro la resistenza di limitazioni fisiche, lo vediamo infatti maneggiare strumenti da disegno troppo grandi, scalare rampe inclinate con elastici che trattengono le gambe o disegnare un autoritratto sul soffitto saltando su un trampolino elastico che rende difficilmente controllabili i movimenti del corpo e della mano<sup>(3)</sup>.

(3) “Il primo *Drawing Restraint* consisteva in una rampa che saliva su due lati di una stanza e in una corda flessibile che veniva legata intorno alle cosce in modo che più si saliva e più c'era resistenza [...] Altri esperimenti riguardavano un trampolino, che era un tentativo di fare un autoritratto sul soffitto e lo spostamento di una di quelle grandi slitte di blocco utilizzate negli

La produzione di una forma è il risultato di vincoli che — e questo è il punto — da una parte alimentano una “energia indifferenziata”, dall’altra la canalizzano e infine la esauriscono per creare una produzione esterna. È proprio in queste prime fasi che Barney concepisce un sistema concettuale fondato sulla triade *situation* (energia indifferenziata), *condition* (il condizionamento del limite) e *production* (l’energia esternalizzata in una forma).

Poco tempo dopo queste prime performance Barney elimina la fase finale della produzione e si concentra sulla costante oscillazione tra l’energia indifferenziata e il limite che la alimenta, tra situazione e condizione, prefigurando un soggetto capace di sottrarsi all’esito della differenziazione che sia quella dei ruoli di gioco in partita o dell’identità sessuale definita, e in generale a ogni ipostatizzazione identitaria, per Barney infatti lo spazio privilegiato è lo spazio erotico dell’allenamento, uno spazio protetto in cui nessun ruolo è ancora definito e ogni differenziazione sospesa.

Il *Cremaster Cycle* è il dispiegamento visionario di questa matrice diagrammatica: sebbene il ciclo preveda una serie di temi e figure molto eterogenei (dall’universo western a quello dei gangsters anni Trenta, dall’universo delle api a quello dell’opera lirica) questa varietà apparentemente senza limiti è in realtà ancorata alla matrice astratta *situazione/condizione* che viene resa percepibile proprio attraverso questi investimenti tematici, figurativi e visivi, cosicché la massima visionarietà sembra piuttosto configurarsi come massima ridondanza<sup>(4)</sup>.

Tra i vari investimenti figurativi quello fondante è biologico. Si tratta del processo di differenziazione sessuale dell’embrione umano per cui durante le prime sei settimane di vita — un periodo denominato “stadio dell’utero” — esso si trova in una fase di indifferenziazione sessuale: anche se i cromosomi che definiranno il sesso biologico del nascituro sono già presenti, fino alla sesta settimana le gonadi restano sospese

---

allenamenti di football americano con strumenti di disegno attaccati alla base” (Sans 1995, p. 26). Sul sito dell’artista sono riportate le descrizioni di ciascuna performance: “In *Drawing Restraint 6* a mini-trampoline was fixed onto a base with a fifteen degree angle. Using the trampoline, a single mark was made on the ceiling of the studio with each jump. Over the course of a day, a self-portrait was drawn onto the ceiling” (<http://www.drawingrestraint.net/drawingrestraint/dr6.htm>).

(4) Materiali visivi e trailer relativi ai diversi episodi sono consultabili nella sezione dedicata al *Cremaster Cycle* sul sito progettato dall’artista: <http://www.cremaster.net>.

sia in senso spaziale che semantico sinché si compie una determinante differenziazione: se le gonadi scendono danno origine ai testicoli di un soggetto maschile, se restano sospese all'apparato riproduttore femminile con le ovaie. L'artista è molto interessato a questo spazio biologico di sospensione e il ciclo *Cremaster* è interamente dedicato alla resistenza contro il destino della differenziazione sessuale e contro ogni processo che chiude drasticamente il campo delle infinite potenzialità, tant'è che il titolo stesso rinvia al muscolo cremasterico responsabile della risposta dei testicoli agli stimoli esterni e, dunque, della conservazione del patrimonio genetico maschile, cosa che non ha mancato di essere rilevata dalle prospettive di studi di genere (Zapperi 2006). Ciò delinea il nucleo assiologico del ciclo (nel senso semiotico di un investimento valoriale proiettato su una categoria semantica) che non solo valorizza la polarità della indifferenziazione e disforizza quella della differenziazione, ma organizza anche spazialmente l'intero testo omologando la sospensione semantica, l'indistinto, alla sospensione e ascensione spaziale e viceversa. Questo è evidente guardando il primo e l'ultimo episodio del ciclo: *Cremaster 1* è il film della felice sospensione, la messa in scena dell'equilibrio delle gonadi nella loro biforcazione ascendente, sotto forma di numero coreografico (esplicitamente ispirato ai *numbers* di Busby Berkeley nel cinema degli anni Trenta); *Cremaster 5*, al contrario, è il trionfo della caduta, della discesa e dell'esaurimento di energia messo in scena come infelice storia d'amore tra la Queen of chains ed il suo "gigante" che vediamo gettarsi nel fiume e sprofondare in un mondo acquatico, il tutto in forma di opera lirica.

## 2. Logiche del segreto

Soffermandoci sul solo primo episodio possiamo riflettere sullo statuto di incantamento che qui ci interessa. Lo spettatore è chiamato ad osservare a lungo le coreografie che prendono forma in due luoghi separati ma segretamente connessi: in due dirigibili, sotto due tavoli coperti d'uva di colori diversi, vive nascosta e sospesa su una piattaforma una creatura di nome Goodyear che vedremo rubare i chicchi d'uva per creare delle composizioni di forma vagamente biologica (forme ascendenti

uterine, figure di possibili testicoli etc.); al contempo decine di ballerine, che ricordano le *girls* dei numeri coreografici di Berkley, ricreano quei motivi sul campo del Bronco Stadium sul quale i dirigibili aleggiano. Assistendo a quella segreta connessione tra spazi di scala diversa e guardando quelle misteriose composizioni lo spettatore può intuire che si tratta di figure biologiche legate agli apparati riproduttivi; tuttavia, il riferimento allo *stadio dell'utero* non viene mai esplicitato e lo spettatore è piuttosto esposto al dispiegamento di simboli sprovvisti di un codice di decifrazione<sup>(5)</sup>. Questa asimmetria cognitiva nella quale si trova lo spettatore è tipica di quel “processo regolato di “trasformazione” che è “l’iniziazione”, rito di passaggio dell’adepto dalla vita precedente alla nuova affiliazione in cui vediamo faticosamente impegnato il protagonista di *Cremaster 3* che ascende la rotunda del Guggenheim (Fabbri 2012), ma che è chiamato a compiere anche lo spettatore. Il senso “incantato” sembra qui prodursi attraverso quella che Louis Marin chiamava “logica del segreto” secondo cui per avere “segreto” non è sufficiente che qualcosa sia nascosto, e anzi non deve esserlo completamente poiché “bisogna anche che alcuni tratti o marche ‘significhino’ o piuttosto indichino, facciano segno al fatto che qualcosa è nascosto. Bisogna che il segreto secerna la sua presenza<sup>(6)</sup>: si può addirittura dire che questa secrezione del segreto costituisca tutta la realtà della sua presenza” (Marin 1992, p. 78). Vale la pena approfondire la concezione mariniana del segreto, che egli esplora a partire dal modello eucaristico ma che opera anche nella costruzione valoriale del ready-made, ad esempio. Il segreto, infatti, “non è una cosa [...] ma l’effetto — negativo — di un gioco di relazioni e di interazioni”, ossia un effetto di senso fondato sull’esclusione dal sapere di almeno uno dei termini coinvolti nella relazione — dunque effetto “negativo” — ma che prevede la marcatura di quella esclusione attraverso una presenza di altro ordine (1984, pp. 63–64). Gli esempi di Marin rinviano spesso

(5) In questa connessione Norman Bryson rileva un tratto di “controllo totale” che caratterizzerebbe *Cremaster*: “For an image of total control it would be hard to beat that of a stadium where every human being moves according to your own, secret choreography. And every human body there is strong, young, perfect. Did Busby Berkeley and Leni Riefenstahl dream the same dream?” (Bryson 1995, p. 33).

(6) Si perde in italiano l’assonanza francese tra *secret*, “segreto” e *secrète*, “secerne”: “il faut que le secret secrète sa présence”.

alla qualità sensibile dell'apparenza che produce il segreto come effetto: “così la veste splendente e l'apparizione improvvisa che rivelano il messaggero celeste” ma anche, nel caso dell'eucarestia, “l'enunciato pronunciato, o il gesto effettuato” sul pane e sul vino nella sua ripetizione rituale (1992, p. 79), come pure, nel caso del ready-made la formula “ceci est de l'art” che Marin esamina a partire dalla logica di Port-Royal e dagli studi sull'enunciazione di Émile Benveniste. In tutti questi casi non è “una cosa, una parola, un pensiero” a costituire il segreto bensì “un'apparenza, un'apparizione, un involucro leggero incorporeo, che aleggia sulle cose”, e ancora “una formula che non è solo di pensiero ma d'essere” e che con questa sua presenza produce, e nasconde, nella “folla delle cose” quella cosa singolare che tra tante è marca di un segreto senso (Marin 1992, p. 60).

*Cremaster* opera allora con una doppia logica del segreto: da una parte con rinvii più o meno diretti a codici che lo spettatore intuisce ma non padroneggia — i simboli massonici, i pattern biologici, i gesti misurati e ritualizzati di incastro e costrizione tra corpi e oggetti all'inizio di *Cremaster 2* — e che fanno di lui un candidato all'iniziazione proprio come il protagonista di *Cremaster 3*; dall'altra, ed è l'aspetto che approfondiremo tra poco, con una via mariniana al segreto, per cui alcuni oggetti e sequenze, isolati o incongrui, suggeriscono il rinvio a un senso segreto che però non è la posta di un codice sconosciuto, bensì accesso per via tutta sensibile e visiva ai valori di fondo del ciclo: resistenza alla differenziazione e capacità di metamorfosi. Il lato esoterico dell'esoterismo di *Cremaster*.

In *Cremaster* la sospensione spaziale rinvia “segretamente” (nei termini che abbiamo detto) a uno stadio di sospensione semantica, cioè al mantenimento di uno statuto sessualmente indifferenziato: vediamo due grandi dirigibili sospesi, il loro interno è silenzioso e pervaso solo da un lieve ronzio; sotto al tavolo una creatura vive sospesa su una piattaforma e, nello spazio sottostante dello stadio, decine di ballerine compongono figure ascendenti e biforcanti, mentre le loro gonne restano sollevate e oscillanti grazie a un orlo rigido che cita i costumi del film *Gold Diggers of 1933*. In questi casi lo spettatore intuisce la valorizzazione di questa sospensione e il sistema che lavora sull'asse della verticalità, ma non possiede il riferimento, ad esempio, alla sospensione

delle gonadi come stadio di indifferenziazione sessuale e la ripetizione di quello schema figurale ascendente resta per lui dell'ordine, appunto, del segreto.

Ma il ciclo costruisce questa indifferenziazione anche attraverso una *logica del sensibile*, e qui veniamo al punto che ci interessa, cioè la peculiare efficacia del *visuale* nella produzione del “senso incantato”. Nelle varie tradizioni della teoria delle immagini diversi sono i termini con cui si è indicata la generazione di senso propria delle logiche del sensibile, distinte ma cooperanti con la dimensione mimetico-figurativa o transitiva dell'immagine: dall'*Ikonic* che Gottfried Boehm mutua da Max Imdahl, alla *semiotica plastica* di Algirdas Greimas, sino alla dimensione presentativa in Louis Marin ed è interessante confrontare le diverse vocazioni, ma anche le operazioni comparabili che tali termini mobilitano<sup>(7)</sup>. Riprendo qui il termine visuale (*visuel*) che Georges Didi-Huberman mette in tensione con la dimensione del “visibile” per rinviare al “lavoro stesso della figurabilità all'opera nelle immagini” laddove una “storia dell'arte, fenomeno “moderno” per eccellenza — nato nel XVI secolo — ha voluto seppellire le antiche problematiche del *visuale* e del *figurabile* dando nuovi fini alle immagini dell'arte, dei fini che pongono il visuale sotto la tirannia del visibile (e dell'imitazione), il figurabile sotto la tirannia del leggibile (e dell'iconologia)” (Didi-Huberman 1990, p. 33).

In *Cremaster I* la sospensione spaziale, come abbiamo visto, rinvia per via semisimbolica a una sospensione della differenziazione sessuale ma, più sottilmente, nell'intero ciclo è la distinzione tra le figure ad essere “sospesa” laddove, ad esempio, cogliamo la ripetizione di un fondo figurale comune a più oggetti. La grande porta dello stadio di *Cremaster I* è una figura perfettamente riconoscibile ma, allo stesso tempo, ha lo stesso schema biforcuto e ascendente delle gonadi e delle forme coreografiche create dalle ballerine: non si tratta qui del rinvio a un contenuto simbolico, è piuttosto l'immagine stessa che suggerisce un fondo figurale comune tra le figure al di là della loro specificità figurativa, come se avessero una origine comune e fossero, in fin

(7) Questo sarebbe, credo, uno tra i compiti primari di una cosiddetta “cultura visuale”; per una disamina comparativa di questo tipo tra la cosiddetta “svolta iconica” di Boehm e la semiotica plastica greimasiana e, dunque, tra i concetti operativi di “iconico” e di “plastico” mi permetto di rinviare a: Mengoni 2018.

dei conti, sempre aperte alla perpetua trasformazione di una nell'altra. L'immagine costruisce così permeabilità fra oggetti, materie e scale diverse. Il rifiuto di una stabilizzazione identitaria non riguarda, allora, solo i "personaggi" di *Cremaster*: è la stessa stabilità figurativa dell'immagine a essere messa in crisi e il corpo diviene un elemento i cui limiti possono fluttuare tra dimensioni e materiali diversi<sup>(8)</sup>.

La proliferazione figurativa è indubbiamente l'elemento che più colpisce del ciclo, il quale attraversa differenti generi, universi semantici e epoche storiche senza alcuna limitazione. Alcuni hanno parlato di una vocazione "manierista", ovvero di "un'inclinazione per lo straordinario, l'eterogeneità, la frammentazione" osservando però come, allo stesso tempo, il ciclo eserciti un controllo di questi elementi attraverso un numero limitato di "metafore" che organizzano e unificano il senso di questa proliferazione, producendo una tensione tra "molteplicità e singolarità"<sup>(9)</sup>. Si tratta di una prospettiva non lontana da quella che si sta proponendo qui, tuttavia, piuttosto che opporre il singolare al molteplice, credo che si debba comprendere come l'uno esista solo attraverso l'altro e come proprio il massimo incantamento dovuto alla molteplicità contribuisca anche alla massima sistematicità del ciclo. È, infatti, attraverso l'apparente molteplicità, eterogeneità, proliferazione delle figure che può operare una matrice molto più astratta; questa matrice genera e organizza l'apparente incoerenza e visionarietà del ciclo.

Abbiamo già visto come *Cremaster* esponga lo spettatore a una sistematica mancanza di competenza cognitiva ed è anche chiaro che si tratta di una classica strategia "esoterica" di valorizzazione del testo che pone chi guarda nella posizione di un novizio senza accesso al segreto.

(8) Come del resto dichiara l'artista stesso: "JS : Direbbe che trasforma gli spazi che utilizza, come l'isola o la galleria, in un corpo? MB : Non lo definirei un corpo, ma credo sia giusto dirlo. Ciò che trovo interessante è che questa cosa possa *fluttuare* in scala tra qualcosa di microscopico e qualcosa che va oltre la scala architettonica. Per me la parola 'corpo' è in qualche modo troppo limitante" (Sans 1995, p. 27).

(9) "Storici meticolosi hanno avanzato l'idea che il Manierismo fosse caratterizzato dal gusto per lo strano e l'insolito, lo stravagante e lo straordinario, lo stupefacente, l'orribile, il mostruoso, il ripugnante, il bizzarro. Tutti questi argomenti sembrano corrispondere magnificamente al lavoro di Matthew Barney [...] [si] presta a essere letto in chiave denotativa, con il suo desiderio di frammentare, di produrre molteplici flash. Anche se si rischia di aggiungere confusione alla complessità. Si potrebbe anche abbandonare il molteplice e concentrarsi sul singolare, sulla riduzione a poche categorie essenziali, purché siano architettoniche, fornitrici di senso, ordine e forma" (Onfray 1995, pp. 50-51).

Questa strategia esoterica convive, tuttavia, con strategie capaci di articolare il sistema di valori del ciclo attraverso operazioni genuinamente visive. Norman Bryson a tale proposito afferma che Cremaster è “una combinazione accuratamente bilanciata di elementi essoterici ed esoterici, aspetti che chiunque può seguire e godere mescolati a segni criptici e miti personali quasi impossibili da decifrare” (1995, p. 29).

Ma le immagini che “chiunque può seguire” non trasmettono solo piacere visivo (“aspects that anyone can enjoy”), al contrario: possono rafforzare il nucleo valoriale dell’opera: la capacità del soggetto di resistere alla differenziazione che ne fisserebbe l’identità e di opporsi a un destino imposto dalle caratteristiche biologiche (come quelle sessuali) attraverso una metamorfosi che lo mantiene in un felice stato di potenzialità e indifferenziazione.

*Cremaster 2* svolge un ruolo fondamentale per comprendere queste strategie visive dell’incanto<sup>(10)</sup>. Questo secondo episodio, infatti, introduce il conflitto nel sistema dopo *Cremaster 1*, ma purtroppo è anche uno degli episodi più complessi e idiosincratici del ciclo, non facili da riassumere. Narrandola in forma di saga western, Barney si concentra sulla vita di Gary Gilmore (che lui stesso interpreta), il giovane mormone protagonista del romanzo di Norman Mailer *The Executioner’s Song*. Gilmore è stato condannato a morte nel 1977 per l’assassinio di un benzinaio nello Stato dello Utah, dove il film è girato. L’attenzione di Barney si concentra sulla decisione deliberata di Gilmore di provocare la propria condanna a morte attraverso un assassinio, un paradossale “destino scelto” che gli consente di sottrarsi al destino di autodistruzione tipico della genealogia maschile. Come avviene nel mondo delle api, onnipresente nel film, Gilmore è il *fuco* che muore subito dopo aver fecondato un’ape regina, perché limitato a quella sola funzione e incapace di metamorfosi e rigenerazione. Al contrario, la madre di Gary, la medium Baby Fay La Foe, è un’ape regina, cioè una creatura metamorfica che, in una fase chiamata proprio *metamorfosi* dai biologi, si trasforma da ape operaia in un’ape capace di deporre uova. La capacità di trasformazione corporea è evocata nel corpo stesso dell’attrice-performer che presenta una modificazione corporea del punto

(10) Riprendo qui l’analisi semiotica del secondo episodio del ciclo che ho condotto in modo più esteso altrove (Mengoni 2012).

vita straordinariamente stretto e, in generale, nel corso del film i riferimenti costanti alle api rinviano a questa capacità di metamorfosi.

Ma anche l'immagine stessa è capace di metamorfosi. Attraverso un atto di sangue Gary assume attivamente il suo destino di fuco mortale; nell'immaginazione di Barney questo permette a Gary di invertire il corso del tempo e di unirsi in una genealogia fantasmatica al suo antenato Houdini, maestro di metamorfosi. La sequenza dell'esecuzione di Gary e dell'inversione temporale è una sequenza chiave per capire come la metamorfosi non sia solo un tema del ciclo, ma anche una strategia visiva.

L'esecuzione è messa in scena come un rodeo in cui Barney/Gary cavalca un toro che infine si accascia al suolo. La morte nell'universo di Barney è esaurimento dell'energia indifferenziata, esito di una maschilità incapace di trasformazione: anche domare un animale selvaggio significa incanalare la sua energia attraverso l'imposizione di alcuni limiti — la sella e lo stesso corpo del cavaliere contro cui l'animale si dibatte — al fine di produrre un corpo obbediente che possa essere utilizzato in modo funzionale dall'essere umano. Il suo atto di *self-will* permetterà però a Gary di superare la morte e di invertire il tempo per raggiungere il suo antenato Houdini all'esposizione universale di Columbia del 1893, dove sta compiendo uno dei suoi numeri denominati *Metamorphosis*, sapremo poi dal dialogo con Baby Fay in chiusura del film che si tratta dello spettacolo in cui Houdini si fa chiudere con delle catene in un baule, per liberarsi e riemergere come donna (lo eseguiva attraverso uno scambio con la moglie). Oltre a questi riferimenti alla trasformazione, la sequenza dell'esecuzione intende visualizzare la capacità di Gary di sfuggire alla morte da fuco e accedere a una capacità metamorfica che lo unisce al suo avo. Ciò avviene attraverso una sequenza che alterna inquadrature del paesaggio montano dello Utah riflesso nelle sue saline specchianti ad una sequenza di ballo in cui due ballerini in abbigliamento country eseguono un two-step attorno ad un oggetto misterioso, una scultura ascendente coperta di tasselli dorati a forma di celletta d'alveare [fig. 1]. Ad una più attenta osservazione la scultura si rivela essere una sella americana rovesciata e ricoperta dai tasselli dorati mentre, al contempo, anche il paesaggio subisce un rovesciamento grazie alla rotazione di novanta gradi della macchina da presa

che lo mostra inquadrato in un lungo carrello verticale e non più orizzontale, un effetto che Barney sperimenta all'inizio con delle semplici cartoline [fig. 2].

La sella e il paesaggio subiscono un trattamento analogo: la superficie dorata e l'inversione rendono impossibile il riconoscimento figurativo, non è più possibile dare un nome e una funzione alle parti della sella come staffe, pomello, quartieri laterali, che pure abbiamo visto all'opera qualche minuto prima durante il rodeo. Grazie al rovesciamento non vediamo più la sella come una figura, ma come un'unità plastica che può facilmente offrirsi a nuove proiezioni figurative: i due lati della sella sono ora due forme ascendenti che possono ricordare la sospensione delle gonadi, delle ali di farfalla, delle forme biologiche etc. Un analogo scivolamento dalla lettura figurativa usuale verso un universo irricognoscibile e indecifrabile avviene per il paesaggio. Dopo un lungo *travelling* orizzontale in cui si riconosce una catena montuosa e il suo riflesso nelle acque immobili delle saline, la macchina da presa compie un'inversione di 90 gradi e quando il movimento della macchina da presa diventa sempre più veloce i singoli elementi — montagne, cielo, acqua, nuvole — perdono la loro tenuta figurativa e si fondono letteralmente in una forma unitaria rosacea che richiama elementi corporei e biologici. La griglia semantica che ci permette di nominare il mondo e di tracciarvi delle distinzioni nel mondo di Barney è pronta ad essere sospesa in qualsiasi momento per lasciar emergere una forma astratta che si apre alla virtualità possibile di diversi investimenti figurativi, trasformando il minerale in organico, il funzionale in estesico, una vera e propria metamorfosi visiva che si compie sotto lo sguardo dello spettatore.

L'assenza di limiti nell'universo di *Cremaster* non riguarda limiti quantitativi, ma qualitativi: tutto può entravi, perché è una medesima matrice astratta che oppone la differenziazione all'indifferenziato e metamorfico a generare letteralmente ogni tipo di figura. Lunghi dall'essere il risultato di una libera proliferazione, la grande eterogeneità che costituisce la natura visionaria e l'incanto del ciclo è fortemente e sistematicamente ancorata a un sistema mitico e alle sue categorie astratte. Quando le studiose e studiosi offrono interpretazioni opposte sul "maschilismo" o meno di *Cremaster* affermando, da un lato,

che l'universo della palestra o il muscolo cremasterico rinviano a una maschilità che intende appropriarsi del femminile senza cambiare la propria natura (Zapperi 2006), dall'altro, che la decostruzione della maschilità attraverso materiali e figure che la destabilizzano è sistematica in *Cremaster* (Van Alphen 2005), ciò avviene perché si concentrano molto sul corpo come figura, ma non altrettanto sul corpo del film. Si tratta di un corpo filmico multiforme e di grande fascino visivo che, tuttavia, esclude la possibilità di essere attraversato da una forma di reale "alterità": qualsiasi riferimento, qualsiasi figura, anche la più apparentemente incoerente, entra in effetti in questo universo solo per manifestare la matrice astratta che governa l'intero ciclo. I corpi possono certamente essere antieroiici, ma la nuova soggettività che il ciclo propone emana da un progetto di "generazione controllata" cui è sottoposto il corpo filmico, come osserva ancora Bryson: "Come in ogni progetto di mutazione controllata, dall'orticoltura all'eugenetica, ogni nuovo ceppo ha le sue caratteristiche specifiche, una gamma specializzata di funzioni prodotte esagerando o attenuando caratteristiche presenti nello stock di base che non viene modificato" (1995, p. 31). È questo processo di incorporazione illimitata che pone il senso incantato di *Cremaster* sotto il segno di una proliferazione paradossalmente chiusa perché appropriante, come suggerisce lo stesso Barney: "Condivido sicuramente con Joseph Beuys l'interesse per lo sviluppo di un universo chiuso, ma credo che un riferimento a Houdini sarebbe più appropriato: il modo in cui manipola e studia la serratura, in modo in cui, quando incontra un meccanismo sconosciuto o estraneo, lo assorbe intuitivamente e lo trasforma in una vera e propria estensione del proprio corpo" (Barney e Siegel 1993, p. 54).

*Cremaster* sembra quindi offrirci l'immagine incantatrice e inquietante di un piccolo mondo la cui visionaria eterogeneità è, in fondo, al servizio di un'appropriazione autoimmune, capace di neutralizzare ogni intrusione di alterità.



**Figura 1.** Matthew Barney, *Cremaster 2*, 1999. Production still. Foto: Chris Winget. Courtesy Galdstone Gallery.



**Figura 2.** *Postcards of the Rocky Mountains.* Immagine tratta dal catalogo *The Cremaster Cycle*, The Solomon Guggenheim Foundation, New York, 2002, p. 232.

## Riferimenti bibliografici

- BRYSON N. (1995) *Matthew Barney Gonadotrophic Cavalcade*, "Parkett", 45: 28–35.
- COLLINS B. (1993) *Rescuing Art and Culture*, "Art Journal", 52(2): 93–97.
- DIDI-HUBERMAN G. (1990) *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Minuit, Paris.
- DUSI N., P. FABBRI e C. SABA (2012) "Conversazione con Paolo Fabbri. La simbologia massonica nel ciclo Cremaster", in N. Dusi e C.G. Saba (a cura di), *Matthew Barney. Polimorfismo, multimedialità, neobarocco*, Silvana Editoriale, Milano, 181–195.
- GABLIK S. (1991) *The Reenchantment of Art*, Thames & Hudson, New York.
- MARIN L. (1984) *Logiques du secret*, "Traverses", 30–31: 60–69.
- . (1992) *La parole consécatoire et les transsubstantiations de l'art*, "Poliphile", 1: 71–88.
- MENCONI A. (2018) *Le tournant iconique et la sémiotique plastique de Greimas*, "La Part de l'Œil", 32 "L'œuvre d'art entre structure et histoire": 330–341.
- . (2012) "Incorporare il mondo: lo sguardo metamorfico del Cremaster Cycle", in N. Dusi e C.G. Saba (a cura di), *Matthew Barney. Polimorfismo, multimedialità, neobarocco*, Silvana Editoriale, Milano, 135–157.
- ONFRAY M. (1995) *Mannerist Variations on Matthew Barney*, "Parkett", 45: 50–56.
- SANS J. (1995) *Matthew Barney héros modernes. Interview par Jérôme Sans*, "Art Press", 204: 25–32.
- SIEGEL J. (1993) *Matthew Barney. Conversazione con Jeanne Siegel*, "Tema Celeste", 41: 54–56.
- SPECTOR, N. (2002) "Only the Perverse Fantasy Can Still Save Us", in N. Spector (a cura di), *Matthew Barney. The CREMASTER cycle*, The Solomon Guggenheim Foundation, New York, 2–91.
- VAN ALPHEN E. (2005) "Men without Balls", in E. Van Alphen, *Art in Mind: How Contemporary Images Shape Thought*, Chicago University Press, Chicago, 120–139.
- ZAPPERI G. (2006) *Matthew Barney: Systèmes de production*, "Pratiques", 17: 53–68.

Finito di stampare nel mese di giugno del 2026  
dalla tipografia «The Factory S.r.l.»  
via Tiburtina, 912 – 00156 Roma

## **IL SENSO INCANTATO** **SOAVITÀ E STRIDORI DELLA RISONANZA**

Il volume esplora l'incanto come forma complessa dell'esperienza contemporanea: modalità attraverso cui il senso torna a vibrare fra voce, corpo, memoria, tecnologia, arte, religione e spazio sociale. Muovendo dalla tensione moderna fra disincanto e re-incidentamento, i contributi raccolti interrogano la consonanza come possibile paradigma del legame: una relazione capace di accordare le differenze e di trasformarle in risonanza responsabile. Spiritualità, linguaggi, meraviglia, poesia, musica, rituali, corpi, culture pop e memorie diventano così i luoghi in cui l'incanto si manifesta, muta, si sedimenta e riapre il rapporto fra soggetto e mondo. Fra tradizioni religiose, estetiche sonore, immaginari digitali e intelligenza artificiale, *Il senso incantato* propone una riflessione interdisciplinare sulla possibilità di abitare il mondo oltre il puro calcolo, restituendo alla vita comune una dimensione di consonanza.

*Contributi di* Margherita ANSELMi, Giustina BARON, Cinzia BIANCHI, Marianna BOERO, Maria BORIO, Paolo COSTA, Cristina DEMARIA, Antonio Pio DI COSMO, Irene DORIGOTTI, Valeria FABRETTI, Vittoria FIORELLI, Sara FORTUNA, Lucia GALVAGNI, Paola GIACOMONI, Maria Chiara GIORDA, Accursio GRAFFEO, Angela MENGONI, Manuela MORETTI, Benedetta NICOLI, Federico PALMIERI DI PIETRO, Tiziana PANGRAZI, Boris RÄHME, Marina ROSSI, Rebecca SABATINI, Francesco SPAGNA, Italo TESTA, Alice VENTURINI.

### **MASSIMO LEONE**

Massimo Leone è direttore dell'ISR-FBK e professore ordinario presso l'Università di Torino, oltre che docente a Shanghai e affiliato a Cambridge Digital Humanities. Membro dell'Accademia d'Europa, è stato visiting professor nei cinque continenti. Autore di numerosi libri e centinaia di articoli, ha ottenuto un ERC Consolidator Grant (2018) e un ERC Proof of Concept (2022). Dirige riviste e collane internazionali di semiotica.



*in copertina*  
Simon, Londra, Regno Unito. *Senza titolo*. Immagine pubblicata il 10 aprile 2020 su *Unsplash*. Utilizzabile gratuitamente secondo i termini della Licenza Unsplash.

**38,00 EURO**

