

Collana del Dipartimento Culture e Società
dell'Università degli Studi di Palermo
diretta da Michele Cometa

LE CULTURE DELLA CURA

a cura di Michele Cometa e Santi Di Bella



PALERMO
UNIVERSITY
PRESS



culture**e**società, 16

Le culture della cura, a cura di Michele Cometa e Santi Di Bella

Direttore: Michele Cometa

ISBN (a stampa): 978-88-5509-750-5

ISBN (online): 978-88-5509-747-5

In copertina: Dormitory in the Hospital in Arles, Vincent van Gogh, 1889

© Copyright 2025 New Digital Frontiers srl

Piazza Marina 29/34

90133 Palermo

www.unipapress.it

Indice

Le ragioni di un convegno MICHELE COMETA	11
---	----

Archeologia e Scienze dell'Antichità

Il luogo della cura: il ruolo dello spazio nei rituali di guarigione della Grecia antica MILENA MELFI	19
---	----

Santuari e cura nell'antichità. L'Asklepieion di Kos: un caso di studio ELISABETTA INTERDONATO	37
--	----

Statuto nosologico della fanciullezza e relativo approccio terapeutico: una storia controversa MARCO CILIONE E VALENTINA GAZZANIGA	51
--	----

I <i>semata</i> della moneta antica: piante officinali, medicamenti, divinità per la cura. Il caso del <i>selinon</i> di Selinunte LAVINIA SOLE	63
--	----

<i>Terapia epistolare: i casi clinici di Marcellino e Lu-</i> <i>cilio in Seneca (epist. 77-78)</i> FRANCESCA ROMANA BERNO	81
--	----

Antiche immagini di soccorso e cura 93
SIMONE RAMBALDI

Musica e incantesimi. Uso terapeutico dell'*epodé*
nell'antica Grecia 105
ANTONIETTA PROVENZA

Il *De more medicorum*: una commedia elegiaca
del XIII secolo fra satira del medico e *recusatio* ovidiana 115
ARMANDO BISANTI

La città malata e il suo medico. Alcuni spunti in
Erodoto e Tucidide 125
NICOLA CUSUMANO E GIOVANNI INGARAO

Medici e seviri: database, corpora e persone 149
CHIARA VITALONI

Comunicazione

La cura tra etica e politica 173
ROMANA BASSI

Mensa e cura. Ripensare la ristorazione collettiva
come pratica di cittadinanza 183
FRANCESCO MANGIAPANE

Il "male mentale" e la sua cura: il "linguaggio
culturale" della medicina 195
ALESSANDRA DINO

Autopatografia e autobiografia: il caso Annie Ernaux 207
ROBERTA COGLITORE

Una buona forma per una buona cura. Il letto TR15
di Achille Castiglioni, Giancarlo Pozzi ed Ernesto Zerbi 223
EMANUELE CRESCIMANNO

La fotografia di Dorothea Lange tra narrazione,
empatia e comunicazione 235
VALENTINA MIGNANO

Studi storici, antropologici e geografici /
Studi Globali: Storia, politiche, culture

L'assistenza sanitaria nei monasteri femminili di
Palermo nel Medioevo 249
PATRIZIA SARDINA

Carità, assistenza, cura. Ospedali nella Palermo medievale 261
DANIELA SANTORO

Cure meticce. Rimedi e pratiche terapeutiche al
crocevia tra Europa e Americhe (secc. XVI-XVII) 277
ELISA NOVI CHAVARRIA

Curare la salute e curare la società: considerazioni
su epidemie e ordine pubblico negli stati italiani
alla fine dell'Età moderna 291
DANIELE PALERMO

Gli esordi della cura della follia in Sicilia. Il *traitement
moral* e la Real Casa de' Matti 301
NICOLA CUSUMANO

Alimentazione, prevenzione e benessere in età
moderna: la dietetica di Giovanni Filippo Ingrassia (1576) 315
ROSSELLA CANCELILA

La moda come terapia nella cultura contemporanea	327
SANTI DI BELLA	

Servizio Sociale e Cooperazione, sviluppo e migrazioni

Islam e politica in Europa: le dichiarazioni pubbliche sulla prevenzione in pandemia	349
MARILENA MACALUSO E GIUSEPPINA TUMMINELLI	

Cura alla persona: aspetti di misurazione e di comunicazione	361
ANTONINO MARIO OLIVERI E GABRIELLA POLIZZI	

Storia dell'Arte

Gioielli in corallo ed epidemie di peste a Trapani in epoca moderna	381
ROBERTA CRUCIATA	

Per una ricostruzione del contesto all'origine della commissione progettuale del nuovo manicomio di Palermo nel secondo Ottocento	393
PIERFRANCESCO PALAZZOTTO	

"Gioielli come talismani" in Sicilia nelle fonti inglesi del primo Novecento	405
SERGIO INTORRE	

Arti, archivio, terapia: Giovanna Brogna/Sonnino	417
CRISTINA COSTANZO	

Carità o filantropia? Ideologie della cura nell'arte ottocentesca	427
ALEXANDER AUF DER HEYDE	

Religioni e Culture

La cura pastorale nella predicazione di A.G. Roncalli durante la Grande Guerra	441
GABRIELLA LA MENDOLA	

La cura in <i>The Lonely Man of Faith</i> di Rav Soloveitchik	449
ADELE VALERIA MESSINA	

La Medicina Spirituale nell'Opera Di AbŪ Bakr Ibn Zakariyyā Al-Rāzī (M. 923)	461
ROSANNA BUDELLI	

Il simbolismo dell'acqua come azione terapeutica tra antropologia e studi di Preistoria del Mediterraneo	471
IGNAZIO E. BUTTITA E MASSIMO CULTRARO	

L'obiezione di coscienza come lezione di don Milani sulla responsabilità. La cura educativa degli esclusi	489
FEDERICO RUOZZI	

Diaconato e pratica della cura nelle prime chiese riformate francesi	503
GIANMARCO BRAGHI	

La moda come terapia nella cultura contemporanea

SANTI DI BELLA

Le mode sono una medicina
Walter Benjamin

1) Prevale un generico pregiudizio positivo quando si parla di “culture”, come se per essere oggettiva alla ricerca fosse proibito di esprimersi sul loro valore, sul loro “stato di salute”¹. Croce affermava che la storiografia deve essere «sempre giustificatrice e mai giustiziera», comprendere i “fatti” e non condannarli. Ed è vero. Tuttavia aggiungeva che non può mancarle anche un’intenzione «etico-politica», perché la cultura può essere malata². Nella sua *Storia d'Europa*³ ad esempio è considerato una “malattia spirituale” il romanticismo, il cui agente patogeno, la

¹ È un'eredità dell'interpretazione herderiana della cultura rielaborata nelle antropologie simboliche di Ernst Cassirer, Clifford Geertz e Nelson Goodman.

² Cfr. Santi Di Bella, *Croce e la “dis-creazione” del mondo. Irrazionalità e crisi del linguaggio*, in C. Cappiello, G. Morrone (a cura di), *Ragione e antiragione nella cultura filosofica europea. Studi per Domenico Conte*, Bibliopolis, Napoli pp. 43-53. Dalla distinzione cartesiana le due res, il problema del dualismo “mente-corpo” ha favorito la ripresa nella filosofia moderna di temi stoici relativi alla salute, su cui rimane significativa l'opera del matematico tedesco Ehrenfried Walther von Tschirnhaus, *Medicina mentis et corporis*, (with an Introduction by W. Risse, Georg Olms, Hildesheim 1964). Su Kant cfr. Nicola Zambon, *The mind-body-relationship in Kant's De Medicina Corporis and its consequences for his late moral philosophy*, in “Teoria”, 2021, 1, pp. 33-51.

³ Benedetto Croce, *Storia d'Europa nel secolo XIX*, Adelphi, Milano 1999, p. 68. Cfr. Santi Di Bella, *Croce e la dis-creazione del mondo. Irrazionalità e crisi del linguaggio*, in C. Cappiello, G. Morrone (a cura di), *Ragione e antiragione nella cultura filosofica europea. Studi per Domenico Conte*, Bibliopolis, Napoli 2025, pp. 43-53.

volontà di potenza dell'epoca di Bismarck, avrebbe contagiato il continente almeno sino al 1945. Nella sensibilità contemporanea invece è difficile ammettere che le culture possano ammalarsi per il rifiuto di quella che appare una premessa inevitabile, che si debba cioè definire sul piano comparativo un modello di salute minima, una soglia del "normale", cosa che fa scattare il nostro generalizzato riflesso post coloniale. Tuttavia, proporre una soglia del normale non è necessario. Negli ultimi tre decenni almeno si è affermata una teoria della cultura come simbolizzazione della contingenza dell'esistenza storica in base alla quale è diventato più facile riconoscere che le culture presentano sempre unilateralità e squilibri senza perciò doverle commisurare ad un ideale regolativo⁴. Da questa angolazione le culture, e le civiltà come contenitori di culture, diventano interpretabili (anche) come malattie esantematiche che l'umanità deve prendere per esistere, attraverso cui sviluppare anticorpi capaci di mantenerla in quella oscillazione tra incondizionato e finitezza, tra significato e insensatezza, che definiamo storia e che senza eccezione rispetto a tutte pone il tema della salute, quelle raggiunte dai virus culturali occidentali e quelle non occidentali che sviluppano sindromi proprie⁵. La fisionomia in cui ognuna si costituisce non può d'altronde che essere una limitazione rispetto alla vita come tale, la quale quindi se ne trova rivestita ma anche "segnata".

Non sempre per fortuna l'infezione è grave come quella che obbligava Croce a gettare il suo sguardo negli abissi della malattia disumanizzante che sarebbe esplosa nella prima e nella seconda Guerra Mondiale⁶. Per la diagnosi che qui interessa

⁴ Cfr. Andreas Reckwitz, *Brennpunkte einer kulturwissenschaftliche Interpretation der Kultur*, in *Handbuch der Kulturwissenschaften*, Band 3: *Themen und Tendenzen*, hrsg. von Friedrich Jaeger, Burkhard Liebsch, Jörn Rüsen, Jürgen Straub, J.B. Metzler, Stuttgart 2011, pp. 1-20; p. 8.

⁵ Cfr. Roberto Beneduce, *Etnopsichiatria. Sofferenza mentale e alterità fra storia, dominio e cultura*, Carocci, Roma 2019.

⁶ Cfr. Alfredo Galdi, *Il problema del demoniaco nella riflessione storica di Friedrich Meinecke*, in *Atti dell'Accademia di Scienze Morali e Politiche*, CCCXXX, 2021 (pubbl. 2022), pp. 81-99.

basta un semplice medicinale da banco. Molto più sul versante Oscar Wilde che su quello Thomas Mann⁷. Seguendo il suggerimento di Nietzsche e di Simmel, o di Goethe e di Benjamin, che se si vuole la profondità bisogna restare in superficie⁸, e che c'è tanta verità nella «tenera empiria», cioè nel banale, qui si esamina quel fenomeno un tempo considerato fatuo che è la moda per chiedersi se non svolga nella cultura occidentale una funzione terapeutica, ossia non affronti in modo lieve ma efficace un “disagio nella nostra civiltà”⁹, per dirla alla Freud, in risposta a un bisogno di rassicurazione individuale e sociale di cui più o meno tutti siamo portatori forse da sempre, direbbe la psicanalisi, ma che sicuramente è diventato incombente da due o tre secoli a questa parte, da quando è “iniziata” la modernità, direbbe forse in modo più esatto la storia della cultura.

Con la modernità, la letteratura (Baudelaire, Flaubert¹⁰), la filosofia (Marx) e la psicanalisi (Freud¹¹, Lacan¹²) hanno dichiarato peculiarmente incerta l'identità della donna, liberandola da una prigione di ruoli e riconoscendo che la sua creatività non si riduce al “mistero” della generazione. Ad esempio, Balzac, avviandosi a stabilire i tipi della vita moderna nella *Comédie Humaine*, pubblicava nel 1833 *La trentenne* che è una donna contemporanea, scontenta di essere sposa e madre, ruoli sorti dall'infatuazione, e quindi “scelti”, uno dei quali aveva annullato l'altro, lasciandola “sola”¹³. Gli amori impossibili forniscono a

⁷ Thomas Mann, *Giuseppe e i suoi fratelli*, Mondadori, Milano 2025, su cui cfr. Domenico Conte, *Thomas Mann fra i patriarchi*, in Id., *Primitivismo e umanesimo notturno*, Liguori, Napoli 2013, pp. 83-93.

⁸ Cfr. Nicola Squicciarino, *Il profondo della superficie. Abbigliamento e civetteria come forme di comunicazione in Georg Simmel*, Armando, Roma 1999.

⁹ Sigmund Freud, *Il disagio nella civiltà*, Feltrinelli, Milano 2024.

¹⁰ Anche in Zola, Gauthier ma già prima: si pensi al ruolo del “teatro nel teatro” e del travestitismo in Calderon e Shakespeare.

¹¹ Tra i molti riferimenti, soprattutto perché più recente, cfr. Valerie Steele, *Dress, Dreams, and Desire. A History of Fashion and Psychoanalysis*, Bloomsbury, 2025; di riferimento per l'autrice, storica della moda, Peter Gay, *Freud for Historians*, Oxford University Press, Oxford 1985.

¹² Eugénie Lemoine-Luccioni, *Psicoanalisi della moda*, Mondadori, Milano 2002.

¹³ Preceduto nel 1824 significativamente dal saggio *Physiologie du mariage*.

questa come poi ad altre sue eroine la tensione esistenziale sia per deprimersi sia per non deprimersi troppo quando, ritirate infine nell'immane castello di provincia, si chiedono: il mio desiderio si riduceva come donna a quelle due "funzioni"? Di questo era forse ancora possibile persuadersi in una società pre-moderna, mentre adesso una gamma di possibilità lo impediva. E impedendolo, metteva in rilievo la qualità sfuggente dell'esistenza stessa: le scene interiori nel suo animo si moltiplicano - lavoratrice, artista, amante, figlia, combattente, musa di suo marito e più intelligente di lui, amministratrice del proprio patrimonio, insegnante, divorziata, ripudiata, imprenditrice, attrice, scienziata, ballerina, vedova, segretaria, signora di un salotto - e alla lunga rendono evidente che la vita più che incomprendibile è incomprensibile. Mentre riabilita come desideri quelli che le erano stati fatti pesare come penosi frammenti di identità dei quali sentirsi in colpa, questa esplosione di ruoli è uno dei motivi per cui l'estetica ascende nel mondo moderno a un rango tanto eccezionale: sempre meno disposta a credere a una autorità che le dica come essere, la donna (ma a modo suo anche l'uomo) prova il bisogno di "vedere" le immagini delle proprie possibilità, e cerca proprio quelle che essendo latenti la attraggono di più perché, chissà, potrebbero pure attivarsi. Sono sogni, ma con una forte valenza diurna. E in che modo una donna potrebbe spiare i propri desideri di trovarsi "altrove", e assistere alla rappresentazione di essere "altra", se non nelle storie scritte o raffigurate di "altre"? La sua essenza, e la stessa esistenza, non sono allora forse una rappresentazione? Già Montaigne e Rabelais avevano più o meno predetto che le cose sarebbero andate così, vale a dire che sarebbe stato impossibile sganciare la ricerca della verità dalla biografia, intesa come la registrazione di una psiche instabilmente tanto individuale quanto sociale, il che ci porta al romanzo come principale forma letteraria moderna ispirata dall'ironia¹⁴. A sua

¹⁴ Milan Kundera, *L'arte del romanzo. Saggio*, Adelphi, Milano 1988, p. 111: «L'erudizione di Rabelais, per quanto grande, ha dunque un senso ben diverso da quella di Descartes. La saggezza del romanzo differisce da quella della filosofia. Il romanzo è nato non dallo spirito teorico ma dallo spirito dello humour. Uno degli

volta questa percezione acuisce l'esigenza che ci sia sempre più bellezza la quale anche a partire dalla donna moderna si tramuta nell'eroticismo diffuso di cui si vogliono intrisi gli oggetti, premessa per quell'ulteriore slittamento estetico con cui si affermano la "distrazione" come cifra della fruizione moderna delle cose e infine il sospetto contemporaneo di un più originario carattere androgino¹⁵. Lo si vede nel romanzo ma vale anche per tanta pittura ottocentesca e per la fotografia. È in questo tessuto di condizioni che la moda ha iniziato a costruire il suo regno, oggi divenuto impero simbolico¹⁶.

Alla galleria delle figure femminili nella *Comédie Humaine* Balzac fu tentato di dare il nome di *onda-mulier*. Questa espressione ispira a Franco Rella il concetto di "atopia"¹⁷: nella donna si vede meglio il senso dell'esistenza moderna perché non possiede un "luogo naturale" ma molteplici paesaggi che sono altrettanti passaggi dall'uno all'altro. E d'altra parte, *Ondine* era stata pochi decenni prima la fanciulla "liquida", così puramente e lascivamente amorosa, nel riadattamento a novella di un mito tedesco da parte di Friedrich de la Motte Fouqué. Insomma, si intendeva dire che le variazioni del femminile sono un'onda, che la vita di una donna moderna consiste nell'imparare la comunque impossibile arte di domare una tempesta

sbagli dell'Europa è di non aver mai capito l'arte più europea, il romanzo; né il suo spirito, né le sue immense conoscenze e scoperte, né l'autonomia della sua storia. L'arte ispirata dalla risata di Dio non dipende, per sua essenza, dalle certezze ideologiche, ma anzi le contraddice. Come Penelope, essa disfa, nel corso della notte, la trama che teologi, filosofi, scienziati, hanno tessuto durante il giorno».

¹⁵ Cfr. Honoré de Balzac, *Séraphita*, con un saggio di F. Rella, Roma, Ellint-Lit, Roma 2021.

¹⁶ L'idea che la regolarità della moda sia passata da marginale a paradigmatica, facendosi guida nei confronti di tutte le forme della cultura contemporanea, soggette a una imitativa "modizzazione", viene elaborata nella tesi di Elisabetta Franzone della quale sono stato relatore nell'AA. 2024/2025, (Corso di laurea magistrale in Storia dell'Arte, Università degli Studi di Palermo).

¹⁷ Franco Rella, *L'atopia erotica. Saggio su Séraphita*, in Balzac, *Séraphita*, cit., pp. 190-225. Atopico è Socrate nel *Simposio*, 221d, paragonabile ai sileni e ai fauni, l'essere originale rispetto agli altri e originale in senso positivo. Atopico nel moderno significa invece dislocato, metamorfico, l'ente che deve darsi una forma per rimanere ente.

sul mare a cui imprimere almeno l'ordine di una successione di onde¹⁸. La vita a ondate. E non è soltanto suggestivo pensare invece alla bonaccia, la superficie desertica del mare immobile di *Moby Dick*, mare maschile della caccia, dell'ossessione, mare liscio di un'unica verità e di un'unica attesa, che è il luogo assoluto in cui Dio può apparire all'orizzonte e mostrarsi per sfregio mentre scompare sotto lo scafo dove prima o poi trascinerà il corpo di chi lo vuole catturare. Il mare "morto" della «vasta solitudine»¹⁹ è l'esatto contrario dell'atopia ondosa balzacchiana. Il gioco metaforico del mare mosso e di quello in bonaccia rispetto al problema di Dio non è casuale. C'era già, e in modo eccezionale, nella seconda edizione della *Critica della Ragion Pura*. In sintesi, quindi: l'identità complessa della donna moderna addita la crisi della metafisica quasi come la decisiva lezione kantiana per cui non si dà scienza dell'assoluto. Ed è nella crisi della metafisica che la moda diventa quello che è per noi oggi.

Da quando verso la metà dell'Ottocento Worth e Poiret, tra i primi grandi *couturiers* parigini, adeguarono al cambio delle stagioni la pubblicità delle loro *maisons*, dapprima rivolgendosi a poche elette signore, quelle rappresentate nei quadri di Boldini, ma presto a tutte tramite le riviste di settore²⁰, ogni sei mesi circa la cultura attraverso la moda "chiama" una donna, cioè tutte una ad una, e le dice: intanto, per ora, puoi essere questo, devi essere così, con questo punto di marrone che ti sta benissimo nel 2025 e già ti annuncio con una «serena, ariosa ed equilibrata sfumatura di bianco» nel 2026: quindi, è vero che troppo senso nella vita non se ne trova (crisi della metafisica) ma per il momento *keep calm*, cambiati di abito, vai a lavorare, ad amarci e farti amare. Che sembra detto per scherzo ma è il senso dell'atteso *Pantone Color of the Year*, il

¹⁸ Milan Kundera, *Art du Roman*. Non è da considerare casuale che i grandi scrittori francesi dell'Ottocento, ad esempio anche Zola, siano come dei nuovi "moralistes" seicenteschi del femminile: tanti Montaigne, La Rochefoucauld, La Bruyère, Vauvenargues, Chamfort della "donna".

¹⁹ Melville, *Moby Dick*.

²⁰ Cfr. Enrica Morini, *Interazioni tra arte e moda. Boldini, Poiret, Genoni*, Mimesis, Milano 2020, pp. 21-25.

vero capodanno globale, senza differenze religiose, fusi orari e sole in Australia e gelo in Lapponia: uguale e contemporaneo per tutti. Così al moto permanente della vita contemporanea la moda fa corrispondere momenti sociali e individuali di amnesia che funzionano per l'immediato e trasmette a chi se ne serve una sensazione di fissità imponendosi come se quelli in cui si mostra non fossero anch'essi momenti. Nell'insieme tali finti momenti non indicano una direzione, come potrebbero?, ma risultano benefici proprio perché ce la fanno cambiare ogni volta, e ogni volta è bello dimenticare che quella direzione non c'è perché un'altra destinata a non esserci però intanto è lì da percorrere, da "provare"²⁸: vediamo come mi sta.

Ovviamente, se intesa alla lettera, è una descrizione riduttiva. La moda è anche altro ma che qui si ricorda quasi per completezza dell'informazione, non perché ci interessi: un meccanismo di coesione sociale *sui generis*, quando instilla nei ceti inferiori la voglia di imitare gli agiati, i quali nel frattempo corrono verso un nuovo stile perché non ci stanno a veder scambiati i propri gusti con quelle piccole ambizioni borghesi: la lotta di classe vestimentaria, notata da Kant e tematizzata da Veblen²¹. La moda confeziona segni²², in osmosi con le forme culturali "alte". Quando era dandismo, la moda è stata anche un modo per dire di no all'industrializzazione della vita, una modalità vestimentaria di rivoluzione conservatrice ma più antica, allegra e dissipativa di quella che avrebbe portato questo nome, e che troviamo nella snobistica affermazione di Balzac secondo la quale «pour être fashionable, il faut jouir du repos sans avoir passé par le travail»²³. Inoltre, è un'industria, una struttura della finanza, del "private equity". E infine è un *soft power* della diplomazia culturale. Stilista in inglese è *fashion designer*, non *stylist*. Siamo stati costretti per una volta non a importare ma a italianizzare una parola an-

²¹ Immanuel Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, in *Kant's gesammelte Schriften*, Reimer, Berlin 1907, p. 245. Thorstein Veblen, *The Theory of the Leisure Class. An Economic Study of Institutions*, Macmillan, New York 1899.

²² Roland Barthes, *Il senso della moda. Forme e significati dell'abbigliamento*, Einaudi, Torino 2006.

²³ Honoré de Balzac, *Traité de la vie élégante*, Bossard, Paris 1922, p. 41.

glo-americana in modo che *stylist* si adattasse a Walter Albini, genio altrimenti indefinibile cui si devono capisaldi della moda nazionale, tra i quali Milano capitale delle sfilate²⁴.

2) Dalla storia delle teorie filosofiche sulla moda²⁵ ne estraiamo tre, quelle che si concentrano su quanto ci interessa, il rapporto che essa ha con il tempo. Nel modello "leopardiano" la moda cerca il cambiamento per il cambiamento, e diventa spesso assurda, dato che non le importa se sostituisce qualcosa di pratico con qualcosa di scomodo. Pensiamo alle *poulaine*, le scarpe con punta allungata richiestissime tra le aristocrazie europee del XIV e del XV secolo: veicolo di distinzione aristocratica e di allusioni sessuali, quasi non ci si poteva camminare. Questa indifferenza per la vita in relazione agli oggetti e ai costumi rende la moda l'analogo di ciò che la morte è per gli individui, con in più rispetto ad essa un certo tasso di cinismo, che si manifesta nelle sofferenze e nei disagi che impone agli uomini «per la bellezza». Tanto che nelle *Operette Morali* Leopardi le fa dialogare come sorelle: «La nostra natura e usanza comune è di rinnovare continuamente il mondo, ma tu fino da principio ti gittasti alle persone e al sangue; io mi contento per lo più delle barbe, dei capelli, degli abiti, delle masserizie, dei palazzi e di cose tali»²⁶. Avendo questi materiali, la moda è più frenetica della morte, «vo meglio che di galoppo»²⁷, e se la morte se la ride all'idea di passare di moda, la moda le prepara il terreno: «ho messo nel mondo tali ordini e tali costumi, che la vita stessa, così per rispetto del corpo come dell'animo, è più morta che viva»²⁸. Caratteristico del dialogo, che si svolge nel nome di Petrarca, è

²⁴ Cfr. Walter Albini, *Il talento, lo stilista*, a cura di Daniela Degl'Innocenti e Enrica Morini, Skira, Milano 2024.

²⁵ Cfr. Eleonora Chiaia e Stefano Marino, *Che cos'è la filosofia della moda*, Carocci, Roma 2025.

²⁶ Giacomo Leopardi, *Operette Morali*, Barbera, Trento 2010, p. 32.

²⁷ Ivi, p. 34.

²⁸ *Ibidem*. Cfr. Per una interpretazione differente Antonio Valentini, *Moda e morte in dialogo. Il tragico e il comico nell'«ultrafilosofia» di Giacomo Leopardi*, Mimesis, Milano 2025.

che la moda vi viene vista appartenere alla natura umana, non come qualcosa di peculiare a un'epoca, sebbene stia a suo agio più che mai nell'Ottocento, considerato non solo da Leopardi il "secolo della morte". Il che ne spiega il successo: la moda rende inutile consolarsi con la memoria delle grandi azioni, perché cosa sia grande azione è anch'esso un fatto di moda. Nel secondo modello, quello "baudelaireiano", è invece un fenomeno moderno²⁹. Qui *modus* è da intendere alla lettera come ciò che è arrivato "ora" e vale "sino ad ora". Come noto Baudelaire scrive: «La modernità è il transitorio, il fuggitivo, il contingente, la metà dell'arte, la cui altra metà è l'eterno e l'immutabile [...] È certo apprezzabile studiare i maestri dell'antichità per imparare a dipingere, ma può diventare un esercizio superfluo se lo scopo è comprendere il carattere della bellezza presente [...] Perché ogni modernità sia degna di diventare antichità, è necessario che la bellezza misteriosa che la vita umana vi mette involontariamente dentro ne sia stata estratta»³⁰. Cosa è questo fuggitivo "per metà" immutabile? E in particolare, cosa è arrivato "ora" nell'abbigliamento? "Ora" arrivano continui recuperi del passato che sono reimmissioni spacciate per novità. Osservando questo gioco illusionistico nelle vetrine e addosso ai passanti, Baudelaire intuisce che nella moda a livello sociale si esprime quella stessa istintiva consapevolezza che lo rendeva scettico circa le concezioni finalistiche della storia, "dominanti" nel suo secolo³¹. Queste intendevano dimostrare che con la morte e lo svanire di tutte le costruzioni umane non è vero che non rimane nulla, come già era chiaro a Leopardi, perché anche se non sembra in realtà si va realizzando un fine complessivo, più forte di qualsiasi finitezza, in un repertorio che include la ragione sempre meno oscurata, la libertà, l'uguaglianza, la scienza (vedi ai nomi di Voltaire, Hegel, Marx, Comte, tanto per dire). In questo contesto la moda è un "contrattempo" che avvelena il moderno, un fiore del male,

²⁹ Spiega perché Carlo Marco Belfanti, *Civiltà della moda*, il Mulino, Bologna 2017.

³⁰ Charles Baudelaire, *Il pittore della vita moderna*, Marsilio, Venezia 2002, p. 77.

³¹ Cfr. Remo Bodei, *Libro della memoria e della speranza*, il Mulino, Bologna 1995, p. 55.

perché opera un sabotaggio della fede storica mentre in apparenza prende parte al suo trionfo, cambiando in continuazione.

Per Leopardi la moda è un gioco con cui le donne “provocano” la morte; per Baudelaire con la moda le donne usano la bellezza per deridere la cancellazione maschile della morte, la paura per l’insensatezza delle cose che si trova al fondo delle filosofie della storia. Il terzo “modello” conduce queste osservazioni a un livello di maggiore precisione. Secondo Walter Benjamin, che ne è autore, se come dice Baudelaire la moda cita se stessa reinventandosi nella contraddizione di una novità permanente dentro cui riappare il passato che non passa, “l’eterno”, allora ogni suo “sviluppo” smentisce per intero il suo “progresso”³². La moda, scrive Benjamin «cambia poco», pesca dal suo stesso passato singoli capi e li reinventa, cioè, alla lettera, li trova di nuovo ma soprattutto li “fa trovare” nuovi. Ed è questo che attrae verso la moda la riflessione sul senso della storia. Lettore di Lotze critico del progresso, Benjamin nella moda osserva il passo eterno del tempo andare in una direzione opposta a quella proiettata in avanti dalla storia. Un tempo contrario a quello incalzato dalla nascita e dalla morte per sfuggire il quale escogitiamo frecce storiche e teleologie; la moda configura un’illusione di movimento nel tempo e ci fa sospettare quindi che il tempo stesso come movimento quantitativo sia un’illusione. In essa la cultura moderna sospende regolarmente la sua malattia cronologica. Come in Leopardi e in Baudelaire, la moda però segnala quale sia il problema nel rapporto con il tempo, ma sfuggire realmente al progresso non può essere un suo compito. Bisogna, secondo Benjamin, attendere altro, una nuova politica e una nuova teologia, perché oltre a sospenderlo il progresso sia anche superato in continui nuovi inizi³³. Tuttavia mentre attendiamo che questo cambiamento fondamentale si verifichi, per Benjamin la moda agisce come un medicamento prezioso, che se non guarisce dalla malattia storica ne lenisce gli effetti.

³² Philip Ekardt, *Benjamin on Fashion*, Bloomsbury, New York 2020, p. 38.

³³ Cfr. Dario Gentili, *Il tempo della storia. Le tesi* Sul concetto di Storia di Walter Benjamin, Quodlibet, Macerata 2019, pp. 187-190.

In comune queste teorie hanno di interessarsi alla moda non come fenomeno culturale, come qualcosa che soprattutto in Occidente inizia più o meno da quando nel Trecento si separa “la gerarchia delle apparenze” dalla “gerarchia sociale”. Una volta che le due gerarchie si siano divise, accanto al costume e all'abito che identificano rigidamente il ruolo di chi lo indossa iniziano a funzionare altri meccanismi, quelli propriamente moderni, per cui con il vestito si esprime l'individualità in un rapporto dialettico con gli altri sempre più svincolato dall'appartenenza sociale, quell'*ethos* di originalità e conformismo che dà avvio al gioco di rispecchiamento competitivo tra individui e classi che accompagna l'ascesa della “civiltà delle buone maniere”³⁴. Quei pensatori fanno della moda non una questione culturale ma filosofica in quanto attraverso essa notano che nell'istinto “popolare” qualcosa non gira per il verso giusto rispetto alla storia: la costante accelerazione del suo processo si inverte nel ripetuto differimento del suo progresso. Ed è ancora così. Nel 2026 Jonathan Anderson, al debutto da Dior, recupera e sposta dal femminile al maschile una storica gonna della maison, la “Delft”, del 1948, a sua volta ispirata alla ceramica olandese tradizionale, e la applica al cargo short, in pratica ne fa un bermuda, sfarzoso e architettonico, con un certo richiamo tecnico a un tema centrale nella storia della moda come la crinolina. Al “sino ad ora” del *modus* cade quindi la maschera e si capisce che in realtà è un “mai”, perché piuttosto che salti di qualità gli scostamenti rilevanti come quelli che si registrano in questo che è solo esempio non arrivano a segnare rotture: la “ripresa” non è ripetizione, è astuta, “creativa”, ma è chiaro anche che il retroverso cambiamento continuo fa la parodia del futuro. E quando il “progresso” si fa regolarmente sospendere, riattivarsi e di nuovo sospendere, quando singulta, allora un'altra temporalità rispetto alla percezione del cammino storico mette fuori la testa. La dinamica della moda o indica che la storia è autodistruttiva e insensata, sartoria del pirronismo vestimentario, oppure segnala che la verità che

³⁴ Cfr. Norbert Elias, *Potere e civiltà*, il Mulino, Bologna 2024.

non troviamo e di cui sentiamo la tenerezza si situa in quella dimensione in cui il tempo non va in direzione del futuro. Anche la moda teorizzata da Balla e da Volt, la moda futurista, diventa citazione, ricorso, nelle proposte di Paco Rabanne.

La moda è così potente perché l'eversione che essa realizza rispetto alla storia non avviene dal di fuori del processo storico, come farebbe un'utopia, ma servendosi, e attingendo alle stesse risorse materiali e culturali della modernità: la sua attualità sempre restaurata si mimetizza nella trasformazione che esalta e che con altrettanta sincerità nega³⁵. Anche se non ha letto Schopenhauer, non sa nulla di Kierkegaard e ignora Nietzsche, chi segue la moda fa parte quindi di un popolo di acquirenti filosofici. Come sincope nel cuore della modernità, la moda nella prospettiva della filosofia qui menzionata ha il rango rivelatore di un lapsus di massa per cui si dice con i vestiti l'opposto di quello che contemporaneamente si fa nella scienza, nell'economia e nella politica: si lavora perché domani siano migliori, ma un dubbio lo hanno tutti su dove stia davvero andando questo presunto continuo avanzamento della vita e della storia e tale dubbio prende forma nella sospensione della credulità per cui si sta al gioco sempre nuovo e mai nuovo delle proposte di abbigliamento.

Questo aspetto del fenomeno moda è stato molto assimilato, e riesce a dare conforto quando l'accelerazione della vita ci fa sentire troppo l'affanno della rincorsa cui siamo ogni giorno chiamati. Altre letture sono possibili ovviamente, che non la inquadrano come un sabotaggio ricorsivo del "tempo" medesimo a cui appartiene. Allora vengono in primo piano le sue funzioni tradizionali che coesistono con la caratteristica qui evidenziata: la protezione dal clima, la decorazione, il pudore, l'accentuazione degli attributi sessuali, la distinzione per censo, l'onorabilità individuale, l'imitazione sociale, il conformismo e l'individualismo, lo spreco necessario, l'estetizzazione diffusa,

³⁵ Interpretazioni come quella semiotica di Ugo Volli in *Contro la moda* (Feltrinelli, Milano 1990) non sembrano molto convincenti: la moda non esiste per nulla in un «tempo artificiale» (p. 60), perché non è un segno, ma un'azione, come afferma Giampaolo Lai.

il «gioco seduttivo». Sono tutti elementi della sua storia, che se rimangono in primo piano non ci fanno vedere lungo quale percorso culturale è arrivata a diventare oggi per noi un blando ansiolitico. C'è stata una selezione darwiniana tra i motivi per cui la moda è cresciuta di importanza, ed è persino banale ricordare che quelli di fine Ottocento o quelli di cinquant'anni fa non sono quelli che oggi contano di più. A sopravvivere meglio è stata soprattutto la sua "appartenenza negatrice" alla modernità che affascinava Benjamin o anche Simmel, i quali entrambi se ne interessano perché nel loro lavoro di esploratori utilizzavano una dialettica binaria secondo cui un fenomeno storico tanto più vale quanta più contraddizione contiene e non quanta più ne risolve. Da hegeliani eterodossi quali erano stati da giovani per loro è rivelativo del senso dell'esperienza storica quel fenomeno che esaspera la tensione polare tra le proprie componenti. E cosa lo fa meglio della moda che prende in giro il tempo continuista e progressivo, con l'ironia di vantare anch'essa una "storia", tanto da avere una storiografia vera e propria? Al giorno d'oggi è esattamente questa caratteristica a spiccare come efficacia omeopatica: al consumo di moda si ricorre per reprimere la sensazione che a un certo momento coglie tutti di essere stati superati dalla novità, cioè dalla moda stessa, di venire resi "impresentabili" da quel cambiamento di cui lenisce l'effetto sinistro, proprio perché partecipa al cambiamento stesso che invita a osservare come sostanzialmente fittizio. Questo rende più sopportabile "rientrare" ogni giorno nel tempo storico che va avanti verso qualche cosa di sempre più vago e indeterminato. Si esce dal camerino, che è quindi una capsula la cui fenomenologia del "tempo vissuto e sospeso" andrebbe indagata, e si rientra nell'atmosfera della vita dimenticando per il momento la sua inquietudine perché un capo d'abbigliamento l'ha silenziata. In modo analogo rivolgiamo richieste di aiuto alle cose nell'armadio. E le "nostre" cose ci rispondono: va bene così, tutto come vedi "torna", e quindi vai.

3) La moda nel senso che qui ci interessa è quindi un'invenzione culturale pensata per trattare senza curarla la nevrosi del moderno, dapprima soprattutto quella femminile, poi

maschile, e per fronteggiare una comune sindrome ansiosa, identificabile nella somatica del “linguaggio corporeo della propria storicità”³⁶. Questa prospettiva non coincide con quella semiotica di Barthes secondo cui la moda è il linguaggio del sistema comunicativo della moda (riviste, sfilate), e neanche esattamente si allinea a quella che si ricollega al magistero di Lacan, sebbene sia a questo più vicino, perché l'interpretazione della moda che da Lacan si è svolta procede con ricerche in cui è come se, qualsiasi abito cambiasse nella propria vita, una donna essenzialmente “si vesta” una sola volta. E in un senso che adesso si spiegherà è proprio così, ma questo significa quindi che quando Lacan fa riferimento all'abito non tratta della moda ma della vestizione e che al centro della sua attenzione sta il rapporto mai del tutto adeguato che ognuno ha con il proprio corpo ideale. Ideale o idealizzata è l'immagine del proprio corpo che ognuno di noi ha ottenuto quando tra i sei e i diciotto mesi si è osservato per la prima volta allo specchio. Mentre sino a quel momento percepiva il proprio corpo in modo disgregato e incerto, da allora in poi secondo Lacan ne ottiene una visione organica e la gioia di scoprirsi intero gli fa ammirare se stesso con irresistibile narcisismo. L'energia estetica qui è già creativa e appaga, come già Schiller, Leibniz e Shaftesbury avevano colto. In quel momento che vede coagulare i frammenti del corpo si scioglie una certa angoscia primordiale, che la paura dell'amorfo, dell'essere “non tessuto, non cucito, non ritagliato” deve avere scavato nell'animo del bimbo. L'entusiasmo che ne scaturisce imprime in ognuno di noi la memoria di una certa aura relativa a qualcuno che allo stesso tempo non è solo se stesso, ma anche “quell'altro” che si vede nello specchio³⁷. Se è lecito porre così la questione, questa aura si trasforma in un “figurino”, nel “carta modello” che ognuno sovrappone come proprio corpo idealizzato sul

³⁶ Cfr. per l'espressione invece di “infelicità del sesso” Eugénie Lemoine-Luccioni, *Psicoanalisi della moda*, prefazione di Massimo Recalcati, Mondadori, Milano 2002, p. 163.

³⁷ Cfr. Amedeo Stella, *Lo specchio di Narciso e lo sguardo di Afrodite. Esplorazioni psicoanalitiche sul narcisismo*, Dedalo, 2005, p. 167.

proprio corpo reale, il che può dare molti problemi quando tale sovrapposizione è resa difficile da una distanza rilevante. Quando non è estrema, tale distanza diventa secondo i lacaniani che se ne occupano il motivo principale per cui esiste la moda: gli abiti lavorano all'approssimazione tra corpo normativo e corpo reale, e lo fanno per sedurre, perché come scriveva dentro altri orizzonti Andrea Emo «le vesti sarebbero nulla se non fossero animate dalla vita di una nudità. La veste è orgogliosa della nudità che essa socializza»³⁸. Il regime di cosa è nudo è stabilito da cosa l'abito lascia scoperto, il che ci obbliga ad ammettere che un abito capace di coprire per intero il corpo, come certi abiti etnici, ad esempio il burka, sono solo tessuti e non abiti. D'altra parte, l'esplosione delle malattie contemporanee del corpo troppo pieno o del corpo troppo vuoto hanno a che fare anche con la lotta tra corpo idealizzato narcisista e corpo dato, tra corpo visibile e corpo nascosto, tra il riflesso di se stessi nel primo specchio e quello apparso negli specchi successivi. In fondo queste sofferenze chiedono a chi ha messo gli specchi successivi: «mi ami qualsiasi sia la differenza tra la mia immagine e ciò che sono?».

Ma la moda, almeno quella che vediamo adesso attorno a noi, si comprende molto meglio quando la si interpreta come storia psichica della semplice registrazione vestimentaria dell'individuo. Registrazione non come traccia su un supporto, ma nel senso più banale di quando si “registra” un meccanismo, perché non funziona al meglio e si regolano viti e ingranaggi. Quel mito un po' eccessivo che sarebbe la “creatività”³⁹ vulcanica dei *fashion designers* lo sa che le cose stanno così e allora fa emergere nel flusso della vita sociale, ma rivolgendosi a quella psichica, continue “Isole Ferdinandee”, contese sebbene effimere come quella vera. A ognuna di queste “isole di sen-

³⁸ Andrea Emo, *Il monoteismo democratico. Religione Politica e Filosofia nei quaderni del 1953*, a cura di Laura Sanò, Bruno Mondadori, Milano 2003, p. 37.

³⁹ Sul ruolo moderno della creatività, cfr. Andreas Reckwitz, *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2012. Anche, su un piano più letterario, Marc Fumaroli, *L'état culturel. Une religion moderne*, Fallois, Paris 1991.

so"⁴⁰ donne e uomini si aggrappano per poi nuotare sino alla successiva, presto anch'essa svanita, inabissata nell'assenza di fondamento con cui la nostra lunga fase storica si trova a fare i conti: nel flusso anarchico-eracleo della contingenza, questa industria ci soccorre oggi con il gesto debole ma essenziale di una "costruzione" episodica, leggerissima ma sufficiente per sostare e farci passare un po' di ansia. La moda non fa altro che creare sporgenze nel flusso rapido delle cose. Il modello "psi-co-geologico" della sua storia lo troviamo negli arcipelaghi vulcanici, come le Eolie o le Hawaii (che chissà se è per questo che sono sempre di moda) formati da un arco di isole emergenti lungo i punti di subduzione delle faglie dove il magma fuoriesce. Al contrario di quelle reali che nessuno ha mai visto, delle faglie della moda tutti noi che viviamo in società moderne sappiamo cosa sono mentre ognuno per sé conosce la composizione chimica del proprio magma personale. Nella tettonica della modernità non si forma un continente, una Pangea della Verità, ma un sistema di bassi rilievi, fragili, sufficientemente vicini nel tempo l'uno all'altro per essere salvifici un po' per tutti, non diventando mai la terra promessa di qualcuno.

Il trattamento offerto dalla moda sarà allora sintomatico ma tanto basta: il ritmo con cui torna dona una flebile quanto indispensabile rassicurazione, un leggero ansiolitico da auto-medicazione, una melatonina per riposare durante il giorno, quando siamo vestiti di tutto punto. D'altronde, non è che lessici culturali più blasonati riescano a fare di meglio: se la moda tratta i sintomi, in fondo molta letteratura contemporanea soltanto li descrive. Ecco cosa intende Simmel quando definisce la moda una "forma di vita"⁴¹: una forma culturale, se la cultura è il campo dove avvengono costruzione e demolizione di significati episodici. Dal momento che di significati "dati" non ce ne sono, occorre infatti produrli, "tagliarli" e "ricucirli" con noi dentro.

⁴⁰ Di "isole" scrive Andrea Pinotti nell'introduzione a G. Simmel, *Stile moderno. Saggi di estetica sociale*, a cura di A. Pinotti e B. Carnevali, Einaudi, Torino 2020. Cfr. anche Jacques Lacan, *Il mio insegnamento e lo parlo a muri*, a cura di A. Di Caccia, Astrolabio, Roma 2014, p. 85.

⁴¹ G. Simmel, *Stile moderno*, cit.

E anche se non rende solida l'identità, perlomeno la mantiene viva. L'identità è infatti duale, "alteristica", perché ognuno ha bisogno di sapere dagli altri chi è. A nessuno va di passare per un'anomalia, un outsider ma nonostante senta il bisogno di essere gregario non vuole comunque essere la copia di qualcuno: "La moda è quindi anche l'arena che meglio si addice a chi non ha raggiunto l'autarchia interiore e quindi ha bisogno di una gruccia sociale, ma al tempo stesso, per ragioni di amor proprio, ambisce a spiccare, ad attirare l'attenzione, a distinguersi"⁴². Così Simmel ha notato che la moda è l'unica norma sociale che per essere rispettata deve essere trasgredita. E una norma deve esserci perché il tasso di ansia che il vestirsi comporta aumenta laddove si dà più libertà di scelta, e scegliere cosa indossare subisce meno il peso delle aspettative sociali: dove l'abito sostituisce il costume. Dare al proprio *outfit* un tocco personale, con un accessorio ad esempio, distingue quanto per il resto è "comune". Questo è ormai ovvio. Lo è meno osservare che rimane vero anche quando, volendosi ancora più originale, il vestirsi avanza la richiesta di essere riconosciuto come una "proposta" agli altri, un gesto assertivo che dal di fuori dell'industria partecipa *bottom up* alla sua dinamica inventiva. Questo tratto attivistico è strano perché sembrerebbe rispondere a un chiaro esibizionismo e invece chi ne sente la vocazione allo stesso tempo cerca come habitat ideale quello in cui ad osservarlo trova altri altrettanto assertivi, mentre spiccherebbe molto di più altrove, a latitudini dove avrebbe meno concorrenti in termini di fashion. In fondo, anche in chi "si veste diverso" il conformismo della moda rimane quindi prevalente, si coalizza in sotto-comunità di persone che sono gregarie tra di loro a dispetto di ogni apparenza. Anche quanti con più intensità si esprimono attraverso i vestiti scelgono per il proprio *outfit* contesti in cui li si nota "meno": più spaventati di passare per stravaganti che un funzionario del Ministero degli Interni scoperto a un rave party dai colleghi. Insomma, il contesto giusto è quello

⁴² Ivi, p. 210.

sbagliato, anche se quello sbagliato sarebbe logicamente più giusto. Ma appunto la moda non è logica, è salvifica: una massa cross-culturale di “piccole x”, oggi cresciute su Instagram, entrano in equazioni sempre nuove senza risolversi mai.

Se pensiamo alle sensazioni di quel momento, di quando percepiamo per la prima volta sulla pelle delle braccia un tessuto, ci accorgeremo, in una quasi fenomenologica riduzione estetica, che ci siamo sentiti in quel contatto esattamente noi stessi e gli “altri”, me e il resto degli altri che già vedo mentre mi vedono, in una identificazione binaria, che apre alla ricezione tattile della società, di quando la stoffa non ha mai ricevuto il calore delle mie braccia che la incontra come un estraneo nel momento in cui si fa amicizia, in un mix di desiderio, linguaggio del desiderio, e appropriazione provvisoria. Quanto dura questa sensazione? Meno di un giro di giostra. Poi, lentamente, una rotazione che la moda favorisce ma di cui non è la vera responsabile mi fa avvertire inadatto ciò che era adatto. Cambia non la cosa, ma lo sguardo sulla cosa, cambia anche al tatto il tessuto, e non perché si è rovinato: è che non sto più bene con quel tessuto e con quella sensazione addosso in cui gli altri mi toccano per il tramite del vestito: è il mio vuoto che aziona il movimento rotatorio della moda, non è la moda a indurmi a credere finito ciò che non lo è. La moda risponde a quel vuoto.

In altri termini, avremo bisogno della moda, delle sue identificazioni ripetute, fino a quando la carenza di senso ultimo dell'esperienza storica non priverà il futuro di una meta per la quale abbia senso soffrire e lottare come individui. La formula della storia della moda se si vuole intendere la sua funzione terapeutica contemporanea è quindi la seguente: dove c'è una metafisica non c'è moda, dove c'è moda certamente non c'è metafisica⁴³.

⁴³ Ho sviluppato in senso storico-filosofico questo aspetto nella comunicazione “Moda come blanda terapia. Platone, Spengler e la città” al convegno SFI di Perugia il 20 marzo 2026 (di prossima pubblicazione).

