

Per un catalogo degli invasati

Stefano Bartezzaghi

Università IULM, Milano
stefano.bartezzaghi@iulm.it

Abstract The two distinct etymata of latin *invadere* and *vas* converge in the Italian term of *invasato* (invaded). The invaded or possessed people acts not as a mandated subject but as an instrument of a metaphysical instigator/subject, in a typology that spans the entirety of human history, from the ancient vate and prophet to the modernity of the alienated and the *Phono Sapiens*.

Keywords: obsession, possession, inspiration, creativity, writing

Received 16/07/2025; accepted 05/12/2025.

0. Introduzione. L'invasato e la semiotica della creatività

Sebbene alla lingua italiana sia giunto come parte di un metalinguaggio teologico-psicologico (XIV secolo), dobbiamo ormai considerare “invasato” come un termine della lingua naturale, non godendo esso di una posizione definita all'interno dell'odierna nomenclatura psichiatrica scientifica. È invece nell'ambito di una semiotica che ripensi la creatività a partire dalle figure che strutturano dall'interno dell'episteme l'atto creativo che l'invasato pare costituire un ruolo tematico capace di ricoprire un'inaspettata congiunzione di attività e passività. Per verificare l'ipotesi è tuttavia necessaria un'indagine preliminare sul lemma, a causa di una peculiare caratteristica nella sua formazione. Nelle molteplici manifestazioni in cui il suo ruolo si è incarnato all'interno del vastissimo campo enciclopedico della creatività, delle quali si fornisce qui un primo catalogo parziale, l'invasato appare come il soggetto capace di produrre il nuovo e l'inatteso a partire però da una devoluzione della sua volontà.

1. Lingua naturale, metalinguaggio, ambiguità

La costituzione del metalinguaggio, scientifico o non scientifico, ha preoccupato l'attenzione dei semiologi in diversi momenti e anche a diversi gradi di minuziosità (Hjelmslev, Greimas, Fabbri). Possiamo distinguere tre principali strati lessicali:

1. neologismi appositamente conati (“metasemiotica”, “attante”, “semisimbolico”);
2. termini del linguaggio naturale usati in funzione metalinguistica (“senso”, “tempo”, “figura”, “débrayage”);
3. termini metalinguistici già noti nella disciplina o in discipline affini e ridefiniti (“denotazione”, “funzione”).

“Invasato” appartiene al secondo strato, quello dei termini prestatati dalla lingua naturale alle esigenze metalinguistiche della descrizione (come classe di figure che strutturano dall’interno l’episteme dell’atto creativo). Tale strato costituisce una zona di intermediazione fra la teoria e gli usi linguistici diffusi (stereotipi), zona in cui si colloca lo studio stesso della creatività intesa come mitologia sociale (Bartezzaghi 2021). Si tratta però anche di una posizione intermedia fra la completa abrogazione dell’ambiguità semantica ricercata nel primo strato (neologismi appositamente coniatati) e l’assunzione di rischi di equivocità ammessa nel terzo strato (termini metalinguistici già esistenti e ridefiniti: pensiamo all’impossibilità di confinare in un’accezione univoca termini come “forma” o “simbolico”).

Un termine del linguaggio naturale come “invasato” conserva anche nel suo uso metalinguistico una certa aura connotativa e una conseguente quota di ambiguità. A impiegarlo senza inficiare il rigore dell’argomentazione aiuta la distinzione proposta da Ernst Kris fra ambiguità disgiuntive e ambiguità congiuntive (Kris 1952). Nelle ambiguità congiuntive le diverse accezioni convergono e arricchiscono il medesimo nucleo semantico; nelle disgiuntive, gli usi appartengono a due nuclei semantici differenti. È un modo articolato di riformulare la differenza fra polisemia e omonimia.

In linea di principio vi è polisemia quando un lessema si differenzia in diversi percorsi semici, a partire da un nucleo comune, grazie a marche contestuali. È il caso del lessema “tête” studiato da Algirdas Greimas (Greimas 1966), con i semi nucleari di “estremità” e “superatività” che sono comuni a tutte le accezioni (in italiano: la testa umana, la testa del corteo, la vettura di testa). Nessun sema comune si trova invece fra l’italiano “teste” inteso come plurale di “testa” o come sostantivo singolare con il significato di “testimone”: ciò basta a stabilire che non si tratta di un solo lessema polisemico ma di due lessemi omonimici.

La differenza fra omonimia e polisemia non ha però come unico parametro la presenza o mancanza di semi comuni nel nucleo semico. Oltre a questo parametro sincronico ne agisce uno sull’asse diacronico e riguarda la derivazione etimologica comune o indipendente dei due lessemi.

I due parametri che distinguono omonimie e polisemie si combinano secondo il criterio per cui:

- a. se gli etimi sono distinti allora si tratta di omonimia;
- b. se l’etimo è unico, allora si tratta di polisemia a meno che:
- c. l’evoluzione semantica non abbia prodotto un secondo nucleo semico del tutto indipendente dal primo, determinando così una sorta di “omonimia derivata” (non etimologica e originaria, ma evolutiva)¹.

Nella polisemia l’ambiguità può essere congiuntiva: in una poesia l’evocazione di una casa come manufatto edilizio può congiungersi con l’accezione di “casa” come riparo, come sede della famiglia, come luogo intimo. Nei casi di omonimia l’ambiguità è disgiuntiva e i due percorsi di senso restano mutuamente esclusivi, con effetti che possono appartenere soltanto a generi come l’umorismo, l’enigmistica, gli equivoci, i giochi di parole in genere: “fine” nel senso di “termine” in una locuzione come “fine settimana” non evoca semi legati a “fine” nel senso di “sottile”.

¹ Del caso c. testimoniano i quattro lemmi con cui il vocabolario Zingarelli 2024 registra “verso” (1. aggettivo, letterario e raro: “rivolto”, come in “pollice verso”; 2. sostantivo invariabile: “faccia posteriore di un foglio”; 3. sostantivo: “porzione definita di testo poetico”, “grido animale”, “orientamento”, “direzione”; 4. preposizione: “alla volta di”, “dalle parti di”). Quattro lemmi autonomi che discendono tutti dal participio passato “vĕrsu(m)” del latino “vĕrtere” ma sono trattati appunto come omonimi poiché l’uso li ha distanziati troppo per poterli considerare ancora apparentati. Estranei come possono esserlo diventate due persone con lo stesso cognome ma il cui antenato comune è troppo distante nel tempo perché si possano considerare di famiglia.

Vedremo come “invasato” configuri una situazione non unica ma molto particolare, in cui (al contrario che nell’esempio su “fine”) un’ambiguità disgiuntiva si trasforma in congiuntiva e così si congiungono pure, si può dire miticamente, due metafisiche riguardanti la costituzione fisica e mentale dell’essere umano.

2. Invasare/1

Il *Grande Dizionario della Lingua Italiana* di Salvatore Battaglia dedica due lemmi distinti a “invasare”, da considerarsi dunque come termini omonimi: medesima espressione per due contenuti autonomi.

Il primo lemma, (“invasare” con esponente 1) è descritto in diverse accezioni, le più antiche delle quali risalenti al XIV sec.:

1. «Sottoporre a ossessione o possessione diabolica, tormentare con manifestazioni demoniache, rendere spiritato»;
2. (senso figurato) «Colmare l’animo con violenza improvvisa (un sentimento); turbare profondamente, sconvolgere fino a far uscire di senno, a rendere demente».

Dall’abbondante selezione di attestazioni storiche offerta da questa come da ogni voce del *Grande Dizionario* citato si vede come il primo invasatore è il demonio, che agisce anche e soprattutto nella sfera profana, come risulta dall’ammonimento del predicatore gesuita Antonio Cattaneo (1645-1705), dove a parlare è appunto il demonio: «Un sacerdote indiscreto mi riprese perché avessi nel teatro *invasata* una spettatrice. Gli risposi franco: “Inveni eam in meo”. L’ho trovata sul mio, e me ne sono impadronito» (Battaglia 1961; corsivo nostro). Non sempre è possibile distinguere il demonio come spirito certamente maligno e il dèmone come spirito benefico o malefico («Le corpora [...] sono da’ demoni *invasate*»; *Ibidem*; corsivo nostro).

A invasare può essere la passione, o anche la distrazione, la «poca prudenza» e il «poco animo», dice Nicolò Machiavelli (*Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*): «perché l’una e l’altra di queste due cose ti *invasa* e, portato da quella confusione di cervello, ti fa dire e fare quello che tu non debbi» (*Ibidem*; corsivo nostro). Questa seconda accezione ha una dominante connotazione negativa, di pericolosità: «Il fanatismo insomma è passione che inganna e strascina lo spirito e il corpo n’è *invasato*» (*Ibidem*; corsivo nostro).

Dopo le prime due compare una terza accezione, per la quale “invasare” si definisce come: «Entusiasmare, vivamente; infatuare, infervorare, inebriare» (*Ibidem*). Questa terza accezione appare invece marcata in direzione prevalentemente euforica e compare anche in contesti estetici, come si vede dai due usi che ne fa Vittorio Alfieri in altrettanti luoghi della sua *Vita*: «Questi furono i versi sciolti che davvero mi piacquero, mi colpirono e m’*invasarono*»; e: «Se un buon attore glie li avesse recitati bene, a senso, staccati, rotti, vibrati, *invasandosi* dell’azione, ella avrebbe forse sentito un parlare non sdolcinato mai, ma forte» (*Ibidem*; corsivo nostro).

Sul piano diacronico, questo “invasare” è un denominale da “invaso” che a sua volta deriva dal participio passato di un altro verbo, “invadere” (da *in* ‘contro’ e *vādere* ‘andare’). L’invasato della prima accezione è qualcuno che è stato invaso, la cui mente è stata occupata e dunque governata da uno spirito estraneo.

3. Invasare/2

L’etimo del secondo lemma di “invasare” non è più “invadere” ma è “vas, vasum”, vaso, ed è quindi perfettamente autonomo dall’etimo del primo. Per quanto detto in §1 al punto a. si tratta certamente di omonimia e omonimia originaria, non derivata dall’uso.

Il significato primario di “invasare/2” è: “mettere, riporre in un vaso”. Questo significato ha però subito accezioni estensive. Carlo Emilio Gadda, per dire di un personaggio di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* che stentava a parlare al telefono, scriveva: «Nato timido, sì, a tu per tu con lo scodellino d’ebanite ingollava saliva, anziché *invasarvi* le clamorose ciance del giorno» (*Ibidem*; corsivo nostro). Qui “invasarvi” dipende dalla metafora che descrive il ricevitore come “scodellino”: le parole verrebbero quindi raccolte dal ricevitore come fossero materie versate in un vaso o scodella. Il rapporto con le sociali “ciance del giorno” fa risuonare però qualche armonico semantico in direzione dell’automatismo di un comportamento. Sarebbe un parlare meccanico, socialmente eterodiretto, che ripete gli stereotipi correnti e che dunque è quasi sottratto alla volontà del soggetto, parlato dal suo discorso più che parlante.

A maggior ragione questa estensione si registra nell’accezione figurata di “invasare/2”, definita come: «Imprimere, infondere nell’animo, nella mente, nel cuore». Il dizionario di Battaglia offre al proposito una citazione dell’illuminista settecentesco Francesco Algarotti: “Egli è assai più facile ripeter quello che hanno detto gli antichi, che *invasare* il loro spirito” (*Ibidem*; corsivo nostro). Uso in cui peraltro lo spirito è ciò che verrebbe (o che dovrebbe essere) immesso nel vaso (del proprio intelletto).

Pare quindi che nel decorso degli usi sia da registrare un avvicinamento fra *invasare/2* e *invasare/1*, come se oltre all’omonimia derivata del punto c. elencato sopra si dovesse prevedere anche una “polisemia derivata”, in cui il nucleo semico dei due lessemi, originariamente distinto, abbia finito per convergere, sino a congiungersi.

Il caso non è affatto inaudito e ci sono casi in cui la fusione o l’incorporazione tra nuclei semantici ha anche deformato il significante: si pensi a lessemi come “malinconia”, in cui l’idea di “male” ha interferito con l’originale etimo di “umor nero”; o come “stravizio”, in cui l’idea di “vizio” ha interferito con l’originale etimo di “brindisi nuziale” (serbo “sdravica”)².

Nel caso di “*invasare/1*” agiva l’idea di un soggetto invasore che può occupare la mente e l’animo di qualcuno e prenderne il governo, annullando la volontà del soggetto invaso. Nel caso di “*invasare/2*” agisce l’idea dell’essere umano come vaso: vaso che si può riempire di gioia o di rabbia, può traboccare d’amore, può fare “il pieno di energia” (come da ormai antico spot pubblicitario). È l’analogia su cui si innesta la “dottrina degli umori” della fisiologia antica e poi quella alchemica.

Il fatto è che le due analogie sono complementari e consentono di fondere i due lemmi omonimi. Il significante ne porta la marca, poiché si è generato dal verbo “invadere”, passando per il participio passato “invaso” che a sua volta ha generato il nuovo infinito “invasare” che ha potuto comunicare con l’etimo di “*invasare/2*”. Se l’essere umano viene visto come vaso, allora l’invasione dei demoni e degli spiriti può essere vista come un invasamento.

4. Ossessione/possessione

Un’altra coppia ricorrente nei discorsi sull’invasamento (e presente nella definizione dizionariale di “*invasare/1*”; §2) è quella costituita dai due paronimi “ossessione” e “possessione”. Anche qui la somiglianza superficiale è ottenuta a partire da etimi distinti anche se analoghi: “possessione” viene da “possidēre”, possedere (pōtis, padrone; sedēre, risiedere: padrone di stare); “ossessione” viene da “obsidēre” (sedēre, stare; ōb, davanti).

La distinzione avviene sull’asse semantico inglobante *vs* inglobato. L’ossesso è assediato, agisce sotto una pressione esterna; il posseduto ha invece qualcosa dentro sé che lo

² Curioso che in entrambi i casi citati il sema introdotto è parte di una categoria forica: male, vizio.

muove. La forza estranea è insomma immaginata o come un'usurpazione o una costrizione; come interna o come esterna. Si potrebbe pensare che siano due forme diverse di manipolazione: l'"invasamento", che muove dall'interno, e l'"eterodirezione", che muove dall'esterno, un po' come nella classica distinzione tra burattini e marionette. È una distinzione però non assoluta, poiché, estendendo l'analogia, la mano che indossa il burattino non proviene meno dall'esterno di quella che muove i fili. In entrambi i casi l'istanza invasante è distinta e perciò esterna da quella invasata (la differenza è che una continua ad agire dall'esterno, una invece agisce dopo essere entrata). I due casi di ossessione e possessione hanno in comune un altro aspetto, anche questo decisivo: in entrambi i casi l'invasamento è qualcosa che *fa fare*.

5. L'invasamento come ambito della creatività passiva

Chi è, dunque, l'invasato? E come si conciliano nella sua figura i due aspetti opposti dell'attività e della passività? La questione è semioticamente interessante.

Nella nozione di creatività è necessariamente presente un sema di "attività". La creatività è un fare, nessuno può essere definito creativo prima di aver fatto qualcosa e prima che ciò sia stato sanzionato come creativo da qualcun altro (Bartezzaghi 2021). Ma sul mito della creatività come capacità di imporre la propria volontà a una materia in grande parte riottosa si può innestare il mito dell'invasato: è lui ad agire materialmente, ma né ciò che esegue né la sua stessa capacità di compierlo pare essere di sua competenza³. Si dice allora che è uno strumento nelle mani di qualcun altro, come se il rapporto canonico tra mandante e soggetto sia stato pervertito da un mandante che, fattosi soggetto, abbia così trasformato il mandatario in strumento, semplice adiuvante. Sono i casi di cui si propone qui un catalogo ragionato.

5.1. L'ispirazione divina

Si noti che in molte concezioni dell'arte quello dell'invasato è il caso considerato classico. Il soggetto agisce, compone, crea e la qualità di quanto fa è considerata sovrumana e può essere compresa soltanto postulandone un'origine metafisica. È questo il caso dell'ispirazione divina, ispirazione e impulso che agisce come una *dettatura*, quindi come una *prescrizione*, in cui l'agire non è originale e volontario ma è coartato e si rifà a modelli preesistenti⁴. Il campo lessicale dei derivati dal latino "dictare" si colloca così in bilico fra il dettato e il diktat, il suggerimento e il comando. L'impulso produce un risultato materiale tramite la tecnica in possesso al soggetto invasato. Ma a volte anche la tecnica stessa è assente.

La prima versione della tela di Michelangelo Merisi da Caravaggio, *San Matteo e l'angelo*, oggi distrutta, fu rifiutata dai committenti proprio in quanto l'artista scelse di rappresentare l'assoluta inabilità alla scrittura dell'evangelista, ridotto a puro strumento di "scrizione" da parte dell'angelo, il quale deve persino guidargli la mano con la propria. San Matteo non soltanto non sa cosa scrivere ma ignora persino come farlo: non sa riprodurre le forme delle lettere. L'angelo è al suo fianco e intreccia le proprie membra alle sue per guidare la mano che impugna lo stilo, quasi come un burattinaio che muova le membra del pupazzo grazie alle proprie.

³ Il paradosso si manifesta in forma estrema nella prescrizione gesuitica espressa dalla locuzione latina "perinde ac cadaver", docile come un corpo morto: trasformazione completa (ma impossibile) del soggetto in strumento d'uso.

⁴ Le parole che il profeta scrive sono quelle dettate da Dio; quelle dello stilnovista sono dettate da Amore, e così via.

Più moderata la seconda versione della tela (quella che infatti fu considerata accettabile e ancor oggi si ammira nella Cappella Contarelli della chiesa romana di San Luigi dei Francesi), dove l'angelo non è più al fianco del vecchio scriba, ma incombe dall'alto (come un marionettista). Resa evidente la sua natura superna, con un gesto delle due mani pare dettargli il primo punto di un elenco: non più scrizione (produzione dei segni sulla carta), ma scritturazione (registrazione di dati provenienti a una fonte). Ora l'evangelista è in grado di scrivere, l'intervento invasivo riguarda il testo (certamente il contenuto, probabilmente anche la forma dell'espressione) ma non la sostanza dell'espressione.

Caravaggio ha poi rappresentato l'atto dello scrivere anche in due tele a soggetto San Girolamo. Nella prima il santo, traduttore delle Sacre Scritture in latino, scrive e assieme legge. Nella seconda invece sta soltanto scrivendo: nessun angelo lo muove o gli parla, nessun testo gli impone il contenuto da esprimere in un'altra lingua. Come possiamo sapere se è finalmente il soggetto di una scrittura autonoma o è ancora invasato da qualcuno o qualcosa? E come sarebbe possibile figurare l'autonomia dell'azione umana, darle corpo e evidenza? Le domande sull'invasamento non possono mancare di sollevare la questione del comportamento opposto, quello libero, spontaneo, più o meno deliberato.

5.1.1. L'io platonico diviso

Anziché un mandante metafisico a cui lo scrivano o scritturale sacro obbedisce *perinde ac cadaver* il mito platonico del Carro e dell'Auriga descrive l'azione umana come esito dell'antagonismo fra due mandanti divergenti. Il comportamento del soggetto è visto come determinato dalla risultante dell'opposizione di due forze, rappresentate da un cavallo bianco (l'anima spirituale) e da un cavallo nero (l'anima concupiscente) che trainano la stessa biga, il primo puntando in alto verso il mondo delle Idee e il secondo puntando in basso, verso il mondo sensibile. Quel che si delinea non è un invasamento eppure, nemmeno in questo caso c'è una reale autonomia dell'auriga, visto come il soggetto che deve comporre due spinte divergenti che non controlla davvero.

5.1.2. Dipingere l'invisibile

L'invasamento è in sé invisibile: la sostanza che invade è disciolta nell'aria, è trasparente, aria, spirito; oppure è un essere metafisico: angelo, demone, genio, musa, comunque impercettibile alla vista umana. Nel caso della pittura o del mito un'immaginazione figurativa deve dare visibilità al fenomeno della scrittura sacra, in cui l'*inventio*, la *dispositio* e l'*elocutio* sono divine e all'essere umano compete soltanto la scritturazione se non la mera scrizione. Così come il mito parla di cavalli e auriga, la pittura detta realistica deve quindi convocare esseri dal mondo dell'incorporeo, come gli angeli, dare loro evidenza, corpo, espressione, renderli visivamente verosimiglianti essendo essi, al contrario e per definizione, invisibili (quindi visivamente inverosimili) anche per chi creda alla loro esistenza reale. Così ha fatto Caravaggio, proiettando all'esterno del corpo dell'evangelista il suo soave invasatore angelico e convertendo così il burattinaio in marionettista.

Fuori da questa sorta di *débrayage* topologico, lo scorporo dell'istanza invasante dall'invasato, la possibilità di riconoscere una persona come invasata non può che dipendere dal tipo di espressione che l'invasamento comporta movimenti convulsi, atti perversi, distorsione del volto e della voce, linguaggio sconnesso, lingua incomprensibile; ma anche performance artistiche sublimi, linguaggio elevato, sapienza infusa e profusa.

5.1.3. La pizia

La manifestazione dell'invasamento può dipendere da una fisiologia dettagliata, ancorché immaginaria. Nel *Fedro* Platone distingue “*èntbusiasmòs*” e “*daimonismòs*”, possessione divina e demoniaca, e assegna la prima a quattro istanze divine: Dioniso per la follia misterica, le Muse per la poetica, Afrodite per l'erotica, Apollo per la divinatoria. La divinazione apollinea veniva praticata a Delfi, dove la pizia, la vaticinatrice dell'oracolo, sedeva su un tripode, scheletro di sgabello a tre gambe, da cui il vapore ctonio inviato da Apollo la invadeva dalla vagina sino a risalire agli organi della fonazione. Ridotta a corpo materiale, canna d'organo, strumento vibratorio, la pizia non aveva alcun controllo sulle sue emissioni sonore e neppure alcuna comprensione del valore linguistico associabile a tali emissioni, determinate secondo la volontà del dio dal vapore che percorreva il corpo della donna in senso ascensionale e infine fuoriusciva tramite laringe e cavo orale.

Quella della pizia è una delle forme prese dalla “mania”, genere di follia che ancora Platone considera munifica concessione divina (*Fedro*). Platone sostiene anzi che il nome di origine divina di questa pratica fosse “manica”, poi deformato in “mantica” dall'introduzione di una T da parte di “uomini di oggi, ignari del bello”. Il decorso semantico usuale in Platone, la desacralizzazione dall'origine divina al decadimento umano, qui si proietta direttamente sul significante.

5.1.4. Invasamenti umani: l'entusiasmo e la passione passiva

La mania/manica platonica percorse tuttavia una lunga strada anche nella dimensione secolare. Marsilio Ficino tradusse l'invasamento “manico”, in “furore”, come forma di rapporto quasi fusionale fra l'umano e il divino, come sarà per gli “eroici furori” di Giordano Bruno. Nella voce “entusiasmo” del *Dizionario Filosofico*, Voltaire nota come questo turbamento si traduce nello spettro di passioni che agitano l'animo di qualsiasi essere umano, dall'amore alla rabbia. Ma se tutti sono invasi o invasati da passioni, da dove l'entusiasmo del poeta comincia a distinguersi da quello comune?

Voltaire cerca il punto di equilibrio fra le componenti razionali e quelle irrazionali della composizione poetica:

Un poeta traccia dapprima l'ordito della sua opera; e la ragione guida la sua penna. Ma, se vuole animare i personaggi e infondere loro la forza delle passioni, allora l'immaginazione si accende e subentra l'entusiasmo; è come un corsiero che prenda la mano, ma corra lungo una strada regolarmente tracciata (Voltaire 1754, trad. it.: 64).

Ritorna quindi la similitudine equina, ma si avanza anche una suggestione empatica, di capacità di impersonare passioni altrui, rappresentando ciò che non si prova effettivamente. Si affaccia così un nuovo ossimoro: quello della “passione attiva”: capacità di immedesimarsi e produrre in sé l'amore (non amando), la gelosia (non provandola), il dolore (non patendolo), la gioia (essendo disperati) allo scopo di riprodurre ognuno di questi stati.

5.1.5. Magnetismo ed effusione

Nella concezione platonica della composizione artistica la parte irrazionale è dominante, così come nella divinazione: nello *Ione* Platone dice che il poeta, «cosa leggera, alata e sacra», è assimilabile al profeta e la poesia al vaticinio: l'ispirazione divina si sostituisce al suo intelletto e non si può poetare che fuori di senno.

L'effetto dell'entusiasmo poetico discendente dalle muse ha un carattere effusivo che Platone descrive come magnetico.

5.2. La danza

Nel film *Fame - Saranno famosi* (Alan Parker, 1980) la canzone composta e prodotta da un timido studente della High School of Performing Arts viene diffusa per strada, esorta al ballo gli altri studenti che finiscono per dilagare e bloccare il traffico, mentre anche passanti improbabili (suore, rabbini) reagiscono con il corpo agli impulsi ritmici. Questa scena è una buona illustrazione del carattere effusivo della creatività stessa, che esce dalla cornice dell'enunciato e spinge alla danza anche gli spettatori del film.

Già nell'antichità il mito della danza di Apollo con le muse mostrava con efficacia uno dei modi in cui avviene la trasmissione descritta da Platone dalla musa agli ispirati e dagli ispirati agli altri invasati. Le muse peraltro sono preposte a arti che non producono oggetti materiali ma parole e gesti: sono esistite muse della poesia (epica, amorosa, didascalica), della storia, della musica, della commedia, della tragedia, della pantomima e appunto della danza: non sono esistite muse della pittura o della scultura.

5.2.1. Tarantismo

L'Enciclopedia Treccani definisce il tarantismo (o tarantolismo) come

Tecnica coreutico-musicale di catarsi da crisi psichiche, conosciuta in tutta l'Italia meridionale a partire dal 14° sec. e riscontrabile nel Salento, benché in forme progressivamente attenuate, fino agli anni 1990. Il tarantismo è stato compiutamente esaminato dal punto di vista storico-religioso nel 1959 da E. De Martino (Treccani.it; ad vocem; ultima consultazione 27.6.2025)

Nel fenomeno troviamo evidenti analogie con i più arcaici riti di possessione, come quelli coribantici descritti da Platone nello *Ione*: ogni stato d'affezione porta a reagire a una o all'altra melodia e i suonatori-guaritori devono individuare l'unica melodia a cui il possesso è sensibile. Nel tarantismo l'invasata (di norma si tratta infatti di una donna) giace in un torpore determinato dalla puntura di un ragno. In una prima fase la musica la induce a impersonare il ragno stesso, restando a terra; in una seconda fase danza freneticamente, come per raggiungerlo e schiacciarlo (De Martino 1959).

5.2.2. Flamenco

Il "duende" è uno spirito che prende possesso di un corpo. Il suo nome rimanda infatti all'abitante della casa. Federico García Lorca ha dedicato un saggio al rapporto tra questo folletto e il flamenco, la danza che ne è ispirata. Citando Goethe su Paganini, definisce il duende come «potere misterioso che tutti sentono e nessun filosofo spiega» (García Lorca 1984, trad. it.: 13) e citando un maestro di chitarra dà una provenienza terrena al fenomeno: «Il duende non sta nella gola; il duende monta dentro, dalla pianta dei piedi» (*Ibidem*). È la stessa provenienza terrestre, se non ctonia, del tarantismo e della pizia: a proposito degli influssi dell'invasamento esiste infatti una categoria topologica superno *vs* infero.

Notevole anche l'osservazione di García Lorca per cui «Tutte le arti sono capaci di duende, ma, naturalmente, è nella musica, nella danza e nella poesia declamata ch'esso trova un terreno migliore, visto che tutt'e tre hanno bisogno di un corpo vivo che le interpreti» (*Ivi*: 20).

5.2.3. Swing

Da questi territori arcaici e folklorico rurali si passa a quello che Marshall McLuhan chiamava “folklore industriale” con lo “swing”. Il nome designa un modo di suonare, un genere musicale, un ballo ma anche un periodo della storia del costume (*The Swing Era*). Come per il “duende” stiamo parlando di “un certo non so che”: una qualità indefinibile che, direbbe García Lorca con Goethe, «nessun filosofo spiega», ma che viene avvertito con immediatezza dagli interessati, dagli intenditori, in qualche modo dagli iniziati attraverso una sensibilità non intellettuale e mentale ma istintiva e corporea. «It don't mean a thing / if it ain't got that swing»: sulla battuta di un suo musicista Duke Ellington costruì un brano programmatico. Il termine “swing” rimanda a una forma di oscillazione o vibrazione o anche meglio pulsazione che musicalmente si ottiene disponendo gli accenti sui tempi deboli (sincope) ma che il musicologo Gunther Schuller (1968) attribuisce anche al passaggio dalle jazz band ambulanti a quelle da palcoscenico. Il sostegno del basso armonico passò così dal bassotuba al contrabbasso, dalla famiglia degli ottoni (con suono esplosivo e puntuale) alla famiglia dei cordofoni, in cui il suono si prolunga nel tempo, attenuandosi e creando l'effetto di sovrapposizione fra le note successive e di oscillazione, (“swing”), nel senso di uno speciale tipo di pulsione elastica.

Lo swing ha come sintomo e simbolo l'impossibilità di ascoltarlo senza battere almeno il piede; effusione ritmica di origine non più mitica o rurale, ma industriale. Con lo swing l'industria culturale di massa ha fatto spazio alla danza.

5.3. L'alienazione

Nel capitolo *Del modo di formare come impegno sulla realtà* di *Opera aperta* Umberto Eco distingue due forme di alienazione:

L'alienazione quale è intesa dalla tradizione filosofica [...] è quella che in tedesco si dice *Entfremdung*. L'alienazione-da-qualcosa nel senso di estraniamento di noi alla cosa va tradotto invece *Verfremdung* e comporta un altro ordine di problemi. *Alienarsi-a-qualcosa* vuole dire invece rinunciare a sé stesso per consegnarsi a un potere estraneo, farsi altro in qualcosa, e quindi non più agire nei confronti di qualcosa, ma *essere-agito-da* qualcosa che non siamo più noi (Eco 1962: 238).

Nell'alienazione marxiana la persona umana non ha più un fine proprio nel suo agire, ma al contrario è essa stessa al servizio degli oggetti che produce.

Ci sono dunque forme di invasamento che si possono ricondurre alla società tardo-industriale, al marketing e ai media.

5.3.1. Il produttore fordista

L'operaio alla catena di montaggio compie gesti ripetitivi, in tempi ottimizzati, senza esprimere alcuna forma di progettualità o intenzione e neppure avere alcuna forma di controllo sul processo delle sue azioni. Il suo rapporto di integrazione con il macchinario lo iscrive potenzialmente al comico meccanico, messo in atto magistralmente da Charlie Chaplin in *Tempi moderni*.

5.3.2. Il consumatore ipnotico

Nel capitolo *Alice nel paese del consumo* dei *Persuasori occulti*, Vance Packard (Packard 1957) riferisce che negli anni Cinquanta, mentre le tecniche di analisi motivazionale erano in

pieno sviluppo, lo specialista del settore James Vicary si propose di comprendere le anomalie dei comportamenti delle acquirenti nei supermarket, in particolare la causa degli acquisti d'impulso. Grazie a una telecamera nascosta che consentiva di conteggiare i battiti delle palpebre delle persone che avevano appena varcato la soglia di un supermarket, scoprì che questi battiti non aumentavano come accade quando si è in preda all'eccitazione (come per i bambini all'ingresso di un parco giochi) ma diminuivano, come in uno stato di trance pre-ipnotica, determinato dalla sovrabbondanza della scelta. Ciò ha reso strategici fattori come la progettazione del packaging e la posizione del prodotto nello scaffale.

5.3.3. Phono Sapiens

«Lo smartphone accelera il processo di espulsione dell'Altro». La più recente incarnazione dell'invasato per alienazione della tarda (o tardissima) modernità è il "Phono Sapiens" di Byung-Chul Han. Nella prima modernità cantata da Charles Baudelaire (nella lettura di Walter Benjamin), con la perdita dell'aura, a costruire l'esperienza del soggetto non sono più gli stimoli, troppo fievoli per depositarsi, ma shock che vanno oltre la sorveglianza della coscienza e ingenerano traumi, che la coscienza cercherà di ridurre per farne dei vissuti. Oggi invece lo schermo dello smartphone allontana la realtà stessa e ci protegge da essa, facendoci passare dallo shock al "wow!" e al like. Si determina così una mutazione dell'Homo Sapiens. «L'esistenza del *phono sapiens* non è storica»: «si immola al servizio del momento», rinuncia ad avere un destino e una storia e a perseguire la propria redenzione (Han 2023, trad. it.: 40).

Indubbiamente apocalittica, in questa figura possiamo far confluire i timori sulla determinazione algoritmica della vita sociale e sulle diverse forme di dettatura/dittatura che la tecnologia contemporanea ci induce a evocare.

5.4. La scrittura

Dopo l'ispirazione metafisica, l'impulso alla danza, l'alienazione sondiamo le figure di invasamento nell'ambito della scrittura, per chiudere il cerchio con l'invasamento poetico e profetico dell'età antica.

5.4.1. Scimmie, scrittori, computer

Nel 1967 Italo Calvino portò in diverse sedi una conferenza intitolata *Cibernetica e fantasmi. Appunti sulla narrativa come processo combinatorio*, poi pubblicata in volume (Calvino 1980). Sulla base delle sue conoscenze in merito alla linguistica generativa di Noam Chomsky e alla semiotica generativa di Algirdas Greimas (e in considerazioni degli annunci sugli sviluppi della ricerca tecnologica) riteneva prevedibile la futura invenzione di un automa letterario, istruito grazie a modelli di analisi. La sua previsione si è ora pressoché realizzata, anche se più tardi di quanto egli sembrasse immaginare e tramite principi non strutturali ma statistici.

I primi vagiti della teoria dell'informazione avevano diffuso il paradosso dell'esercito di scimmiette dattilografate, che battendo i tasti a caso, avrebbe prima o poi prodotto la *Divina Commedia* (o l'intera Biblioteca di Babele). In questa visione la scrittura umana si trova stretta fra la stocastica preumana dei Primati e quella postumana del silicio. Ebbene, l'argomentazione di Calvino è che non c'è bisogno di automi letterari per sapere che la scrittura ha un'origine almeno in parte inconsapevole:

Le varie teorie estetiche sostenevano che la poesia fosse una questione d'ispirazione discesa da non so quali altezze o sgorgante da non so quali profondità [...], comunque qualcosa d'intuitivo d'immediato d'autentico di globale che chissà come salta fuori, qualcosa equivalente omologo simbolico di qualcos'altro (Calvino 1980: 171-172).

Ma come succede, appunto, che la fonte dell'ispirazione giunga a scrivere? «Per quali vie l'anima e la storia o la società o l'inconscio si trasformano in una sfilza di righe nere sulla pagina?» (*Ivi*: 172). La risposta di Calvino è che lo scrittore è già una macchina scrivente: «L'io dell'autore nello scrivere si dissolve: la cosiddetta "personalità" dello scrittore è interna all'atto dello scrivere, è un prodotto e un modo della scrittura» (*Ibidem*).

5.4.2. Proust e la scrittura della *Recherche*

Già nell'incompiuto romanzo giovanile *Jean Santeuil* Marcel Proust aveva messo in scena un invasamento di scrittura:

L'immagine dello scrittore al lavoro che qui viene proposta, e che lo rappresenta in stato di *trance*, intento a scrivere quello che ancora non conosce e che pure lo attira sotto il velo delle apparenze, è senza dubbio debitrice di una iconografia romantica, e in particolare balzachiana, di indubbio fascino [...] (Lavagetto 2011: 103).

Per schiarire il riferimento, Lavagetto aggiunge una nota tratta dal *Diario* dei Goncourt, sul modo concentrato di lavorare di Balzac «grazie a un'intuizione, richiamava alla mente ogni cosa, anche quelle che ignorava» (*Ibidem*). La scrittura letteraria di meticolosa progettazione che la *Recherche* rappresenterà (sia come testo scritto, sia come testo che parla di scrittura) non è compatibile con questa immagine, eppure Lavagetto fa notare che Proust si descriveva come asservito alla propria opera: «mi sono dato un padrone che non ho la forza fisica di accontentare e che mi ucciderebbe se non gli resistessi» (*Ivi*: 127). Per scrivere la *Recherche* si è ritirato in una stanza isolata acusticamente mediante pannelli di sughero, in cui lavorare di notte, senza condurre più quella vita mondana che era stata la sua sino a quel momento e che costituirà l'ambiente della sua opera: il tempo né perduto né ritrovato (e neppure cercato) della stupidità, della contingenza e della mortalità.

Blaise Pascal aveva detto «Tutta l'infelicità degli uomini viene da una sola cosa, che è di non saper restare tranquilli dentro una stanza». Proust lo cita ma con una deformazione sintomatica (se non proprio volontaria): «Tutta l'infelicità degli uomini viene dal non sapersi rinchiudere in una stanza». Non è questione di stare tranquilli: nella stanza ci si chiude non certo per quello, ma al contrario per invasarsi. A notarlo è stato ancora Lavagetto che, oltre alla ritirata dalla mondanità, attribuisce a Proust una seconda rinuncia:

[...] la Recherche, gigantesca cattedrale incompiuta e, nello stesso tempo, luogo dove l'atto della conoscenza sembra coincidere con una preliminare abdicazione, perché Je è prima di tutto un soggetto passivo e il tempo si epifanizza per reiterate esplosioni in una serie di folgoranti intermittenze della memoria involontaria (*Ivi*: 205).

6. Invasati da sé stessi

Dopo aver allontanato ogni dio, ogni musa, ogni genio, ogni estro, ogni ispirazione, cosa può arrivare a invasarci? Si arriva alla creazione perfettamente consapevole, controllata,

programmata, senza invasamenti ulteriori? Questa ipotesi è in campo, ma si tratta di tutt'altro che di creazione: è produzione in serie, ingegneria generativa impersonale, maestria meccanica.

Una risposta diversa che possiamo ricavare da Proust è che, fatto il vuoto del mondo e delle istanze metafisiche, a invadere il soggetto può essere il soggetto stesso e in particolare la sua memoria. Ma non la memoria di ciò che il soggetto sa di essere stato: no. La memoria, piuttosto, di quel che non sa più e che circostanze fortuite e intermittenti possono ripresentargli in una fioritura sinestetica fulminante. La psicoanalisi dell'arte ha richiamato il concetto lacaniano di "estimità", neologismo che rende compatibile intimità e esteriorità: «Il soggetto non fa qui esperienza radicale della sua divisione, della sua estimità, non appare forse come agito dall'Altro, non risponde cioè a un disegno che è suo senza che però gli appartenga del tutto?» (Recalcati 2007: 53).

Quel che il caso proustiano insegna, a volerlo considerare, è che l'opera è sempre il risultato del rapporto con un diverso Sé. Poco importa se miticamente lo collochiamo altrove (sopra, sotto, o anche dentro) e se gli conferiamo un'esistenza metafisica, gerarchica, meccanica. Si tratterà sempre di un'invasione di un sé in un altro nostro sé, di trasfusione da uno all'altro vaso dello stesso sistema-soggetto.

Bibliografia

- Bartezzaghi, Stefano (2021) *Mettere al mondo il mondo*, Bompiani, Milano.
- Battaglia, Salvatore (1961), *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Utet, Torino, 2004.
- Calvino, Italo (1980), *Una pietra sopra*, Einaudi, Torino.
- De Martino, Ernesto (1959), *Sud e magia*, Feltrinelli, Milano.
- Eco, Umberto (1962), *Opera aperta*, Bompiani, Milano.
- García Lorca, Federico (1984), «Juego y teoría del duende», in *Conferencias*, Alianza, Madrid (*Gioco e teoria del duende*, trad. di, E. Di Pastena, Adelphi, Milano 2007).
- Greimas, Algirdas (1966), *Sémantique structurale*, Larousse, Paris.
- Han, Byung-chul (2023) *Die Krise der Narration*. Matthes & Seitz, Berlin (*La crisi della narrazione*, trad. di, A. Canzonieri, Einaudi, Torino 2024).
- Kris, Ernst (1952), *Psychoanalytic explorations in Art*, International Universities Press, New York (*Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, trad. di, E. Fachinelli, Einaudi, Torino 1967).
- Lavagetto, Mario (2011), *Quel Marcell*, Einaudi, Torino.
- Packard, Vance (1957), *The Hidden Persuaders*, David McKay Company, New York (*I persuasori occulti*, trad. di, C. Fruttero, Einaudi, Torino 1958).

Platone (IV-III sec. a.C.), Platone, *Tutti gli scritti*, a cura di Giovanni Reale, Rusconi, Milano 1991.

Recalcati, Massimo (2007), *Il miracolo della forma*, Bruno Mondadori, Milano.

Schuller, Gunther (1968), *Early Jazz: Its Roots and Musical Development*, Oxford University Press, New York (*Il jazz. Il periodo classico. Le origini.*, trad. di, M. Piras, Edt, Torino 1996).

Voltaire (1765), *Dictionnaire philosophique*, Varberg, Amsterdam (*Dizionario filosofico*, trad. di, M. Bonfantini, Einaudi, Torino 1950; 1969).

Zingarelli, Nicola (2024), *loZingarelli 2024. Vocabolario della lingua italiana*, Zanichelli, Bologna.