

## Editorial

R. Carli\*

Terror. A word that occurs all too often in the speeches of people, in the language of the mass media, the imagination of individuals. Terror: a term that Carlo Ginzburg, in his important work for a current revision of Hobbes (2008), defines it as: “a feeling that inextricably mixes fear and awe” (p. 39). We will come back to it.

Ginzburg published the work cited in 2008, in an accurate, elegant but limited edition, with a peripheral publisher, Monte Università Parma Editore (MUP). The same essay was then added to an excerpt of the same Ginzburg (2015), recently published under the same title of the former by Adelphi. In the introduction of this larger contribution on the emotions of fear, awe and terror, Ginzburg proposes an analysis of the notion of *Pathosformel* (formula of pathos) developed by Aby Warburg. Let’s read together some considerations from Ginzburg:

In published essays Warburg sparingly used the term *Pathosformel*. He returned on it almost obsessively within the vast mass of notes that accumulated over the years. Inspired by the research of linguist Hermann Osthoff on the primitive character of superlatives, Warburg compared depictions of certain gestures, quotable as formulas, with verbal superlatives, namely “primal words of passionate gesticulation.” Among the features of these “primordial words” there was, according to Osthoff, ambivalence: an element that Warburg extended to *Pathosformeln*. Ancient emotional gestures were reused in the art of the Renaissance with overturned meaning. An example of this “reversed energy” (a term by Warburg) is Mary Magdalene portrayed as a maenad in the *Crucifixion* of Bertoldo di Giovanni, the Florentine modeller disciple of Donatello: an image that comes back twice, in full form and as a detail, in the atlas of Mnemosyne, on which Warburg worked at the end of his life (2008, pp. 12-13).

Let’s observe the *Crucifixion* of Bertoldo di Giovanni, a bronze plate of the fifteenth century, in the Museum of the Bargello in Florence. You will notice the semantic inversion of the *pathos* formula of suffering: the orgiastic reverence as a model for the mournful despair (Mary Magdalene as “Maenad under the Cross”). Magdalene is represented in the female figure standing on the left, in the act of embracing the Cross.



---

\* Past Full Professor of Clinical Psychology at the Faculty of Psychology 1 of the University “Sapienza” in Rome, Member of the Italian Psychoanalytic Society and of the International Psychoanalytical Association, Director of *Rivista di Psicologia Clinica* (Journal of Clinical Psychology) and of *Quaderni della Rivista di Psicologia Clinica* (Cahiers of the Journal of Clinical Psychology), Director of the Specializing Course in Psychoanalytic Psychotherapy – Psychological Clinical Intervention and Analysis of Demand.

An example of dancing Maenad is to be found in the Musei Capitolini in Rome:



Ginzburg aims at making sense of this “reverse energy” Warburg found in the Renaissance art, where emotional gestures of ancient art were reproduced, although with “overturned meaning”. He does it, for example, by remembering the influence on Warburg by Charles Darwin, from what he wrote in the book “The Expression of Emotions in Man and Animals”; a book – according to our Author – Warburg read at a young age. Ginzburg cites an extract of Darwin’s, to emphasize the importance on the work of Warburg:

But any interpretation must take into account a fact surprisingly undisclosed by Warburg’s scholars: that Darwin, in the chapter on contiguity between emotional extremes, such as spasmodic laughing and crying, cited in a footnote Reynolds’ passage already mentioned: “it is strange to observe, and it is undoubtedly true that the extremes of opposing passions are expressed, with minor variations, by the same action”. Commenting: “He [Reynolds] cites as an example the delight of a frenzied bacchante and the pain of Mary Magdalene”. Those five lines of Darwin enlightened in Warburg’s mind a forty years period pondering. In those lines there has been an attempt to see expressed, *in essence*, the notion of the “pathos’formula” (*Pathosformel*), with all its implications: on the one hand the relationship with the old, on the other hand the “reverse energy” which transforms the frenzy of the ecstatic bacchante in the frenzy of sorrow of Mary Magdalene. But this is an illusory retrospective: the seed does not explain the tree. It is eloquent that Warburg has been waiting almost twenty years before introducing the notion of *Pathosformel* publicly.

Over a quarter-century Warburg’s mind had swing between two opposite directions. The wealth of his work, published and unpublished, is born right here: the unresolved tension between the historical and the morphological, summed up in the conflict between the diagram that condenses the sensational deciphering of the frescoes of Schifanoia and juxtaposed images mediated by the contiguity and dissonances in the tables of Mnemosyne (2008, pp.15-16).

Let’s see what Warburg (1912) himself says in his “deciphering” work of the frescoes of Palazzo Schifanoia in Ferrara:

In essence, the matter is: what is the meaning of the influence of the Ancient on the artistic culture of the Renaissance?

About fifteen years ago, in Florence, an idea disclosed to me that the influence on the Ancient secular painting of the fifteenth century, especially on Botticelli and Filippino Lippi, manifested itself through a stylistic change of the human figure through a heightened mobility of body and clothes, inspired by models of visual art and ancient poetry. Later, I could witness that the genuine superlatives of the ancient mimic language had at the same time in an equal way similarly stylized the rhetoric musculature of Pollajuolo. But above all that the mythical pagan world of the young Dürer – from *Death of Orpheus* to *The great jealousy* – ultimately owed the dramatic force

of its expression to purely greek “formulas of pathos” that had survived, and that the artist had translated from northern Italy (p.84).

In regards to Ginzburg’s proposal on Warburg and his “formulas of pathos”, we shall go no further; also in regards to what Warburg says in one of his most famous iconological works, the iconological analysis of the deans present in the frescoes of the hall of months, painted in the period 1469-70 by Borso d’Este. Frescoes attributed by some to Cosmé Tura, by others, perhaps a more accredited attribution, to Francesco Del Cossa. Ancient images influence images of the early Renaissance, although transformed in reference to the emotions that these images want to express.

There’s talk of “overturned meaning”, “reversed energy”, of ambivalence. Ginzburg speaks literally of “reversed energy” which turns the *ecstatic frenzy* of the bacchante in the *frenzy of sorrow* of Mary Magdalene. One may wonder about the difference between “ecstatic frenzy” of the bacchante and the “frenzy of pain” to the Magdalene. Especially if one remembers what was the relationship between Mary Magdalene and Christ, and what could have been the emotional response of Magdalene when witnessing the death of Christ on the cross.

We come to an art historian who deals with this same theme, although in different terms. It is Joseph Pucci and his work “Estasi antiche e modern” (2010). The art historian speaks of the Satyr of Mazara del Vallo and so he describes it: “In the Satyr of Mazara the face is swollen, as it was congested, and the eyes are fixed and expressionless. The subject, completely estranged from himself and from what is around him, is clearly projected into another dimension” (p.130).

And then:

Now, it is not necessary to be experienced warburgians to recognize that we are dealing with a typical *Pathosformel*. As we all know, Warburg considers a *Pathosformel* as a compositional scheme evoking a strong emotional content which can reemerge, maybe resemanticized, after a long latence period. This is what happens with the *Pathosformel* of ecstasy (p.131).

Pucci recalls several works belonging to the modern and contemporary art history where this *Pathosformel* of ecstasy is reflected, often almost *ad litteram*. From Pollaiuolo to Donatello, from Orazio Gentileschi to Degas, Seurat, Picasso, Balthus. But also photos depicting famous female dancers, from Isadora Duncan to Nikolska, at the Parthenon of Athens.

Pucci continues:

It is well-known that the *Pathosformeln* by Warburg have an energetic charge that is not polarized, extraordinarily intense but neutral. The positive or negative charge is determined by the process of actualization. Mnemosyne represents a huge reservoir of possibilities, each sign of the repertoire is full of meanings which can be different and even opposite.

Here we return to the theme of energetic charge; an energetic charge which is neutral in itself, but is able to show different loads, positive or negative, by its actualization, or rather, in its expressive context.

The art historian native of Siena, however, proposes an interpretation about different artistic expressions, which in this case refer to the *Pathosformel* expressing ecstasy.

Now we should ask ourselves what the satyr’s and menade’s ecstasy have in common with Creusa’s agony, Magdalene’s griping suffering, Persephone’s or Europe’s anguish, Sabine’s or raped locrian maiden’s panic? I believe that we may answer that in all these cases we deal with characters who are subjected to an overwhelming force which may be that of: a god who dominates you and transports you to another dimension, a deadly poison that consumes you, an unbearable pain that destroys you, a kidnapper who reduces you to powerlessness and rapes you. Clashing with forces much greater than him/herself, the subject can only succumb, surrender, annihilates him/herself. The *Pathosformel* that I still want to relate to ecstasy plastically means the moment when – like it or not, feeling pleasure or pain, or perhaps both – one withdraws from a previous way of being and gives oneself up to a dizzying, unfathomable otherness (p. 134).

Ecstasy is based on this powerlessness, evoked by an “overwhelming force”, which expresses the helpless abandonment, submission to an overwhelming force, the annihilation of oneself.

Let’s go back to Ginzburg. His most important work, based on my interest in reading it, gives the title to both the little book published by MUP and the longer book published by Adelphi: the rereading of Hobbes. Ginzburg reports an important statement by Hobbes:

Through the authority each individual in the State bestowed, it [the Leviathan] is able to use the received power and strength so much to bend everybody’s will by terror and to harness everybody’s desire to the maintenance of internal peace and mutual aid against external enemies (2008, p. 39).

Hereinafter, Ginzburg highlights:

The State, the “mortal god” generated by fear, evokes terror: a feeling where fear and awe are inextricably mixed. To appear as a legitimate authority the State needs the means (weapons) of religion. This is why the modern reflection on the State hinges on political theology: a tradition inaugurated by Hobbes (p. 39).

Fear and awe, together, express a profound confusion of categories. Fear characterizes the relationship with the enemy; awe expresses one of the possible ways of relating to the friendly figure. Terror, in other words, is the result of a disturbing emotional categorical confusion.

That categorical confusion upon which, over twenty years ago, was based our proposal of “spazio anzi” (Carli & Paniccia, 1984, 2011). With the proposal of *spazio anzi* we wanted to emphasize the importance of adaptation and of dynamics of change, as well as of the categorical confusion that governs the change of cultural contexts. A change that not always necessarily entails development and that in any case is based on cultural processes characterized by collusive dynamics, organized by “old” and “new” shared categories. By *spazio anzi* we proposed the importance of continuity within the cultural change; a continuity characterized by confusion and inconsistencies, where there is a possible coexistence of different models, interpretative perspectives about reality, contradictory affective symbolizations, evoking ambiguous emotions. An ambiguity due to the coexistence of dimensions that, from a drastic perspective based on discontinuity, are defined as conflicting, inconsistent, contradictory; and thus it seems necessary to take a decision, to make a choice.

The confusion of continuity is an important part of emotional experience, of the emotional symbolization of reality. The discontinuity highlighting differences, interruptions, what is before and after within timelines that are distinct, well-defined, generally considered as related to criteria of progress, characterizes power systems that base their identity on being different, original, not confusable and systems better than other. The world we live in is full of objects, events, thoughts that mainly aim to solve the primal ambiguity by which the mind’s way of being unconscious symbolizes reality. But it is also characterized by objects, symbols, myths, contexts that maintain the features of this primal ambiguity. Fear represents one of the ways by which we experience this ambiguity and emotional confusion. By terror and terrorism, today more than ever, a “solution” to the terrible contradictions of our time is offered; contradictions that are likely – because of the widespread and rampant greed – to destroy the natural environment, the social and economic context, the emotional context which we live in. This is the emotionally ambiguous component of terror that is widely upon us. However, it is important to contrast the “reverence” due to this terror, with an emotional thinking, which allows one to think about the ambiguous and confusing emotions evoked by terror in all its forms. We think that this is the task to which we as psychologists can give a decisive contribution.

## References

- Carli, R., & Paniccia, R.M. (1984). Per una teoria del cambiamento sociale: Lo “spazio anzi”. In G. Lo Verso & G. Venza (Eds.), *Cultura e tecniche di gruppo nel lavoro clinico e sociale in psicologia* [Culture and techniques of group work in clinical and social psychology] (pp. 100-121). Roma: Bulzoni.
- Carli, R., & Paniccia, R.M. (2011). La stavkirke norvegese e lo *spazio anzi*: Continuità e discontinuità nella rappresentazione sociale e nel mito [The Norwegian stavkirke and the *spazio anzi*: Continuity and change in social representation and myth]. *Rivista di Psicologia Clinica*, 2, 71-96. Retrieved from <http://www.rivistadipsicologiaclinica.it>
- Ginzburg, C. (2008). *Paura, reverenza, terrore: Rileggere Hobbes oggi* [Fear, awe, terror: Reread Hobbes today]. Parma: MUP Editore.
- Ginzburg, C. (2015). *Paura, reverenza, terrore* [Fear, awe, terror]. Milano: Adelphi.
- Pucci, G. (2010). Estasi antiche e moderne [Ancient and modern ecstasy]. *I Quaderni del ramo d'oro*, 3, 129-147. Retrieved from <http://http://www.qro.unisi.it>
- Warburg, A. (1912). Arte italiana e astrologia internazionale nel Palazzo Schifanoia a Ferrara. In M. Bertozzi (Ed.) (1999), *La tirannia degli astri: Gli affreschi astrologici di Palazzo Schifanoia* [The tyranny of the stars: The astrological frescoes of Palazzo Schifanoia] (pp. 84-108). Livorno: Sillabe.

## Editoriale

R. Carli\*

Terrore. Una parola che ricorre troppo spesso nei discorsi della gente, nel linguaggio dei mass media, nelle fantasie delle singole persone. Terrore: un termine che Carlo Ginzburg, nel suo importante lavoro volto a una rilettura attuale di Hobbes (2008), definisce così: “un sentimento in cui si mescolano inestricabilmente paura e soggezione” (p. 39). Torneremo su questo.

Ginzburg pubblicò il lavoro citato nel 2008, in una edizione accurata, elegante ma a tiratura limitata, presso un editore periferico, il Monte Università Parma Editore (MUP). Lo stesso saggio è stato poi inserito in un'opera più vasta dello stesso Ginzburg (2015), recentemente pubblicata con il medesimo titolo della precedente da Adelphi. Nell'introduzione di questo più ampio contributo, concernente le emozioni della paura, della reverenza e del terrore, Ginzburg propone un'interessante analisi della nozione di *Pathosformel* (formula di pathos) elaborata da Aby Warburg. Vediamo assieme alcune considerazioni di Ginzburg:

Nei saggi pubblicati Warburg si servì parcamente della nozione di *Pathosformel*. Su di essa tornò invece quasi ossessivamente nella sterminata massa di appunti che venne accumulando nel corso degli anni. Ispirandosi alle ricerche del linguista Hermann Osthoff sul carattere primitivo dei superlativi, Warburg paragonò le raffigurazioni di determinati gesti, citabili come formule, a superlativi verbali, ossia “parole primordiali della gesticolazione appassionata”. Tra le caratteristiche di queste “parole primordiali” c'era, secondo Osthoff, l'ambivalenza: un elemento che Warburg estese alle *Pathosformeln*. Gesti di emozione tratti dall'antico vennero ripresi nell'arte del Rinascimento con significato rovesciato. Un esempio di quest' “inversione energetica” (termine di Warburg) è la Maria Maddalena raffigurata come una menade nella *Crocefissione* di Bertoldo di Giovanni, il plastificatore fiorentino discepolo di Donatello: un'immagine che ritorna due volte, come intero e come particolare, nell'atlante *Mnemosyne*, al quale Warburg lavorò alla fine della propria vita (2008, pp. 12-13).

Guardiamo la *Crocefissione* di Bertoldo di Giovanni, una tavola in bronzo del XV secolo, conservata al Museo del Bargello a Firenze. Si noterà l'inversione semantica della formula di *pathos* della sofferenza: l'esaltazione orgiastica quale modello per la disperazione luttuosa (la Maddalena come “Menade sotto la Croce”). La Maddalena è rappresentata nella figura femminile in piedi, sulla sinistra, nell'atto di abbracciare la Croce.



\* Già Professore Ordinario di Psicologia Clinica presso la Facoltà di Psicologia I dell'Università di Roma “Sapienza”, Membro della Società Psicoanalitica Italiana e dell'International Psychoanalytical Association, Direttore di Rivista di Psicologia Clinica e di Quaderni della Rivista di Psicologia Clinica, Direttore del Corso di Specializzazione in Psicoterapia Psicoanalitica – Intervento Psicologico Clinico e Analisi della Domanda.

Un esempio di Menade danzante si trova ai Musei Capitolini di Roma:



Ginzburg si propone di dare un senso a questa “inversione energetica” che Warburg trovò nell’arte del Rinascimento, ove gesti emozionati dell’arte antica venivano riprodotti, ma con “significato rovesciato”. Lo fa, ad esempio, ricordando l’influenza esercitata su Warburg da Charles Darwin, da ciò che scrisse nel suo libro “The Expression of the Emotions in Man and Animals”; questo libro – a detta del nostro Autore – Warburg l’aveva letto sin da giovane. Ginzburg riporta un passo di Darwin, per sottolinearne la rilevanza sul lavoro di Warburg:

Ma ogni interpretazione dovrà tener conto di un dato di fatto stranamente taciuto dagli studiosi di Warburg: e cioè che Darwin, nel capitolo dedicato alla contiguità tra stati emotivi estremi, come il riso e il pianto spasmodici, aveva citato in nota il passo già ricordato di Reynolds: “È strano osservare, ed è senza dubbio vero, che gli estremi di passioni contrapposte sono espressi, con minime variazioni, dalla stessa azione”. Commentando: “Egli [Reynolds] cita come esempio la gioia frenetica di una baccante e il dolore di Maria Maddalena”.

Quelle cinque righe di Darwin accesero nella mente di Warburg una riflessione durata quarant’anni. In esse si è tentato di vedere espressa, *in nuce*, la nozione di “formula di pathos” (*Pathosformel*), con le sue implicazioni: da un lato il rapporto con l’antico, dall’altro l’“inversione energetica” che trasforma la frenesia estatica della baccante nella frenesia di dolore di Maria Maddalena. Ma si tratta di un’illusione retrospettiva: il seme non spiega l’albero. È significativo che Warburg aspettasse quasi vent’anni prima di proporre pubblicamente la nozione di *Pathosformel*.

Nell’arco di un quarto di secolo la mente di Warburg aveva oscillato tra due direzioni opposte. La ricchezza della sua opera, edita e inedita, nasce proprio qui: dalla tensione irrisolta tra lo storico e il morfologo, riassumibile nella contrapposizione tra il diagramma che condensa la sensoriale decifrazione degli affreschi di Schifanoia e le immagini giustapposte per via di contiguità e dissonanze, nelle tavole di *Mnemosyne* (2008, pp.15-16).

Vediamo cosa dice lo stesso Warburg (1912) nel suo lavoro di “decifrazione” degli affreschi di Palazzo Schifanoia a Ferrara:

In sostanza la questione è: quale significato ha l’influsso dell’Antico per la cultura artistica del primo Rinascimento?

Circa ventiquattro anni fa, a Firenze, mi si era dischiusa l’idea che l’influenza dell’Antico sulla pittura profana del XV secolo, soprattutto su Botticelli e Filippino Lippi, si manifestasse grazie a un mutamento stilistico della figura umana attraverso una intensificata mobilità del corpo e delle vesti, ispirata a modelli dell’arte figurativa e della poesia antiche. Più tardi, ho potuto constatare che autentici superlativi antichi propri del linguaggio mimico avevano a loro tempo stilizzato allo stesso modo la retorica muscolare di Pollajuolo. Ma soprattutto che anche il

mondo mitico pagano del giovane Dürer – da *La morte di Orfeo* a *La grande gelosia* – doveva in fondo la forza drammatica della sua espressione a “formulazioni di pathos” schiettamente greche che erano sopravvissute, e che l’artista aveva tradotto dall’Italia del Nord (p.84).

Possiamo fermarci qui, per quanto concerne la proposta di Ginzburg su Warburg e le sue “formulazioni di pathos”; ma anche per quanto afferma lo stesso Warburg in una delle sue opere iconologiche più note, l’analisi iconologica dei decani presenti negli affreschi della sala dei mesi, fatta affrescare nel periodo 1469 – 70 da Borso d’Este. Affreschi attribuiti da alcuni a Cosmé Tura, da altri, in un’attribuzione forse più accreditata, a Francesco Del Cossa. Immagini antiche influenzano immagini del primo Rinascimento, pur trasformate in riferimento alle emozioni che queste immagini vogliono esprimere.

Si parla di “significato rovesciato”, di “inversione energetica”, di ambivalenza. Ginzburg parla testualmente di “inversione energetica” che trasforma la *frenesia estatica* della baccante nella *frenesia di dolore* di Maria Maddalena. Ci si può chiedere quale sia la differenza tra “frenesia estatica” della baccante e “frenesia di dolore” della Maddalena. Soprattutto se si ricorda quale fosse la relazione tra la Maddalena e Cristo, e quale poteva essere la risposta emozionale di Maddalena, nell’assistere alla morte di Cristo sulla croce.

Veniamo a uno storico dell’arte che affronta, in termini differenti, lo stesso tema. Si tratta di Giuseppe Pucci e del suo lavoro “Estasi antiche e moderne” (2010). Lo storico dell’arte ci parla del Satiro di Mazara del Vallo e così lo descrive: “Nel Satiro di Mazara il volto è gonfio, come congestionato, e gli occhi sono fissi e inespressivi. Il soggetto, completamente estraniato da sé e da ciò che gli è intorno, è chiaramente proiettato in un’altra dimensione” (p.130).

E ancora:

Ora, non occorre essere warburghiani di lungo corso per riconoscere che abbiamo qui a che fare con una tipica *Pathosformel*. Come tutti sappiamo, una *Pathosformel* è per Warburg uno schema compositivo che veicola un contenuto emozionale forte, che può riemergere, magari risemantizzato, dopo una lunga latenza. È proprio quanto accade con la *Pathosformel* dell’estasi (p.131).

Pucci ricorda una lunga serie di opere della storia dell’arte moderna e contemporanea ove questa *Pathosformel* dell’estasi viene ripresa, spesso quasi *ad litteram*. Si va da Pollaiuolo a Donatello, da Orazio Gentileschi a Degas, a Seurat, Picasso, Balthus. Ma anche alle fotografie che ritraggono danzatrici famose, da Isadora Duncan a Nikolska, al Partenone d’Atene.

Ancora Pucci:

È ben noto che le *Pathosformeln* di Warburg contengono una carica energetica non polarizzata, straordinariamente intensa ma neutra. È nel processo di attualizzazione che si determina la valenza positiva o negativa. Mnemosyne è un gigantesco serbatoio di possibilità, ogni gesto repertoriato è gravido di significati anche diversi tra loro e perfino opposti.

Ritorna il tema della carica energetica; carica energetica di per sé neutra, ma capace di manifestarsi con valenze, positive o negative, nella sua attualizzazione, o per meglio dire nel suo contesto espressivo.

Lo storico dell’arte senese, peraltro, propone anche un’interpretazione delle differenti espressioni artistiche, in questo caso della *Pathosformel* espressiva dell’estasi.

Cosa accomuna – è ormai giunta l’ora di chiederci – l’estasi del satiro e della menade all’agonia di Creusa, alla pena lancinante della Maddalena, all’angoscia di Persefone o di Europa, al panico della Sabina o della fanciulla locrese stuprata? Mi pare si possa rispondere che in tutti questi casi abbiamo a che fare con personaggi che soggiacciono a una forza soverchiante: può essere quella di un dio che ti possiede e ti trasporta in un’altra dimensione, ovvero quella di un veleno mortale che ti consuma, di una pena insostenibile che ti annienta, di un rapitore che ti riduce all’impotenza e ti violenta. Scontrandosi con forze tanto più grandi di lui, il soggetto non può che soccombere, abbandonarsi, annullarsi. La *Pathosformel* che voglio ancora chiamare dell’estasi significa plasticamente l’istante in cui – volenti o nolenti, provando piacere o dolore o forse entrambe le cose – si recede da un precedente modo di essere e ci si consegna ad una vertiginosa, insondabile alterità (p. 134).

È l’impotenza, evocata da una “forza soverchiante”, che sostanzia l’estasi espressiva dell’abbandono impotente, del soccombere a una forza soverchiante, dell’annullamento di sé.

Torniamo a Ginzburg. Il suo lavoro più rilevante, almeno per l’interesse che mi ha guidato nella sua lettura, è quello che dà il titolo sia al libretto edito da MUP sia al libro più ampio edito da Adelphi: la rilettura di Hobbes. Ginzburg riporta un importante passo di Hobbes:

Attraverso questa autorità di cui è stato investito da ogni singolo individuo nello Stato, esso [il Leviatano] è in grado di usare a tal punto il potere e la forza che gli è stata conferita, da piegare col terrore la volontà di tutti e

fare in modo di indirizzare la volontà di ognuno al mantenimento della pace interna e all'aiuto reciproco contro i nemici esterni (2008, p. 39).

Sottolinea Ginzburg, poco più avanti:

Lo Stato, il “dio mortale” generato dalla paura, incute terrore: un sentimento in cui si mescolano in maniera inestricabile paura e soggezione. Per presentarsi come autorità legittima lo Stato ha bisogno degli strumenti (delle armi) della religione. Per questo la riflessione moderna sullo Stato s'impenna sulla teologia politica: una tradizione inaugurata da Hobbes (p. 39).

Paura e soggezione, assieme, esprimono una profonda confusione categoriale. La paura connota la relazione con il nemico; la soggezione esprime una delle possibili modalità di rapporto con la figura amica. Il terrore, in altri termini, è il risultato emozionale di una inquietante confusione categoriale.

Quella confusione categoriale che, più di vent'anni fa, fondava la nostra proposta di “spazio anzi” (Carli & Paniccia 1984, 2011). Con la proposta dello *spazio anzi* volevamo sottolineare l'importanza, per l'adattamento e per la dinamica del cambiamento, della confusione categoriale che presiede al mutamento dei contesti culturali. Un mutamento che non sempre comporta, necessariamente, lo sviluppo e che comunque si fonda su processi culturali caratterizzati da dinamiche collusive, organizzate da “vecchie” e “nuove” categorie condivise. Con lo *spazio anzi* si proponeva la rilevanza della continuità entro il cambiamento culturale; una continuità marcata da confusioni e incoerenze, ove possono coesistere modelli, ottiche di lettura del reale, simbolizzazioni affettive contraddittorie, evocanti emozioni ambigue. Un'ambiguità dovuta al coesistere di dimensioni che, nella lettura drastica dettata dalla discontinuità, si definiscono come contrapposte, incompatibili, in contraddizione tra loro; dimensioni per le quali sembra necessario assumere una posizione decisionale, operare una scelta.

La continuità confusiva è parte importante dell'esperienza emozionale, della simbolizzazione emozionale del reale. La discontinuità che vuole marcare le differenze, le cesure, il prima e il dopo entro sequenze temporali distinte, definite, tendenzialmente valutate in rapporto a criteri di progresso, è propria dei sistemi di potere che fondano la loro identità sull'essere diversi, originali, non confondibili e migliori di altri. Il mondo nel quale viviamo è intessuto di oggetti, eventi, pensieri che hanno quale scopo precipuo quello di risolvere l'ambiguità originaria con cui il modo d'essere inconscio della mente simbolizza la realtà. Ma è anche attraversato da oggetti, simboli, miti, contesti che conservano i tratti dell'originaria ambiguità.

Viviamo, nel terrore, una di queste dimensioni ambigue ed emozionalmente confusive. Con il terrore e con il terrorismo si sta proponendo, oggi più che mai, una “soluzione” terribile alle contraddizioni del nostro tempo; contraddizioni che rischiano – con l'avidità diffusa e imperante – di distruggere il contesto naturale, il contesto sociale e economico, il contesto emozionale nel quale viviamo. È questa la componente emozionalmente ambigua del terrore che, da più parti, incombe su di noi. Ma a questa “reverenza”, che il terrore implica, è importante contrapporre un pensiero emozionato, capace di pensare le emozioni ambigue e confusive evocate dal terrore, in tutte le sue forme. Questo, pensiamo, è il compito al quale noi psicologi possiamo dare un decisivo contributo.

### Bibliografia

- Carli, R., & Paniccia, R.M. (1984). Per una teoria del cambiamento sociale: Lo “spazio anzi”. In G. Lo Verso & G. Venza (Eds.), *Cultura e tecniche di gruppo nel lavoro clinico e sociale in psicologia* [Culture and techniques of group work in clinical and social psychology] (pp. 100-121). Roma: Bulzoni.
- Carli, R., & Paniccia, R.M. (2011). La stavkirke norvegese e lo *spazio anzi*: Continuità e discontinuità nella rappresentazione sociale e nel mito [The Norwegian stavkirke and the *spazio anzi*: Continuity and change in social representation and myth]. *Rivista di Psicologia Clinica*, 2, 71-96. Retrieved from <http://www.rivistadipsicologiaclinica.it>
- Ginzburg, C. (2008). *Paura, reverenza, terrore: Rileggere Hobbes oggi* [Fear, awe, terror: Reread Hobbes today]. Parma: MUP Editore.
- Ginzburg, C. (2015). *Paura, reverenza, terrore* [Fear, awe, terror]. Milano: Adelphi.
- Pucci, G. (2010). Estasi antiche e moderne [Ancient and modern ecstasy]. *I Quaderni del ramo d'oro*, 3, 129-147. Retrieved from <http://http://www.qro.unisi.it>
- Warburg, A. (1912). Arte italiana e astrologia internazionale nel Palazzo Schifanoia a Ferrara. In M. Bertozzi (Ed.) (1999), *La tirannia degli astri: Gli affreschi astrologici di Palazzo Schifanoia* [The tyranny of the stars: The astrological frescoes of Palazzo Schifanoia] (pp. 84-108). Livorno: Sillabe.