

# Capitalismo e immaginario. La grotta, il lavoro e l'algoritmo

**Authors** Vincenzo Mele

vincenzo.mele@unipi.it  
Dipartimento Scienze Politiche | Università di Pisa

Antonio Tramontana

tramontanaa@unime.it  
Dipartimento COSPECS | Università degli Studi di Messina

**Abstract** *Capitalism and Imaginary. The cave, the labor and the algorithm.* The aim of this paper is to discuss the controversial relationship between capitalism and imaginary. Using Adorno's concept of constellation in science, we shall underline different kind of relationship between those. we will try to identify vital conceptual nodes that can illuminate the relationship between capitalism and the imaginary. In the first part we discuss address the attention to two different perspectives aboutof the interrelationship dichotomy between capitalism and imaginary. Starting from Bataille's reflection on Lascaux's wall painting, we highlight focus on the difference between instrumental activity and expressive activity, while in a social and historical perspective, we pay attention on the irreconcilable contradiction of these activities that emerge with the modern concept of labor. In the second part, we analyze a case study - an algorithm called "The Next Rembrandt" - in order discuss aesthetical and cultural condition of the contemporary capitalism. How we show in the last part, the aesthetical and cultural dilemmas not only offer us a possible link between capitalism and imaginary but, at the same time, allow us to face up the ethical dimension of contemporary cultural logic of capitalism.

**Keywords** Capitalism | Imaginary | Labor | Algorithm | Rembrandt





## 1. Premessa<sup>1</sup>

Negli ultimi anni il termine “capitalismo” ha fatto nuovamente la sua ricomparsa nel lessico pubblico, scientifico e mediatico. Almeno tre titoli possono essere menzionati qui – senza ovviamente pretesa di esaustività – per dare una idea del cambio dei temi *mainstreams*. Si tratta del testo *Il nuovo spirito del capitalismo* di Luc Boltanski e Ève Chiappello e *Capitalismo. Una conversazione con Rahel Jaeggi* di Nancy Fraser – e a questi testi, che hanno avuto una certa risonanza internazionale, si può aggiungere *Il capitale nel XXI secolo* dell’economista francese Thomas Piketty. Nell’ambito delle scienze sociali si è sentita l’esigenza di tornare a riflettere ancora sul capitalismo<sup>2</sup> dopo che a partire dagli anni Ottanta le parole di riferimento che orientavano convegni, pubblicazioni e ricerche erano state “postmoderno”, “complessità”, “globalizzazione” (tra gli altri). Come testimoniano infatti Boltanski e Chiappello, «nel 1995 pressoché nessuno, a eccezione di una manciata di marxisti, una “specie” che ai tempi si supposeva in “via di estinzione”, parlava più di capitalismo» (Boltanski, Chiappello, 2014: 21). Ciò ovviamente pone diversi interrogativi di carattere scientifico, politico e culturale: il ritorno diffuso al termine classico capitalismo è una moda *vintage* passeggera o esprime una esigenza analitica fondata, per interpretare i processi economici, sociali e politici che stiamo attraversando? Perché proprio adesso si torna a parlare di capitalismo? C’è qualcosa che è mutato nell’immaginario individuale e collettivo della nostra epoca? Quale è stata – se ve ne è stata una – la relazione “originaria” tra capitalismo e immaginario sociale?

Si tratta ovviamente di interrogativi che sono molto oltre la portata di questo contributo. Ci limiteremo a suggerire alcuni nodi concettuali fondamentali del discorso sociologico “del” e “sul” capitalismo facendo riferimento alla letteratura classica e contemporanea sul tema. Il primo passo può essere quello di definire, per quanto possibile, i termini della questione, ovvero i concetti di immaginario e capitalismo. Boltanski e Chiappello, nel libro sopra menzionato, propongono una «formula minima» di capitalismo – ispirandosi al *Geist des Kapitalismus* di Max Weber – «che pone l’accento su “un’esigenza di accumulazione illimitata del capitale attraverso mezzi formalmente pacifici”. È la continua reimmissione del capitale nel circuito

---

<sup>1</sup> Il lavoro presentato dagli autori è stato scritto a quattro mani e a seguito di riflessioni sviluppate in comune. Convenzionalmente, tuttavia, è possibile attribuire i paragrafi la “1. Premessa”, “2. Il lavoro dell’immaginario e la sua eccedenza” e la seconda parte di “4. Oltre la grotta: il cerchio e la speranza” a Vincenzo Mele, mentre “3. L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità algoritmica: Rembrandt e il suo doppio” e la prima parte di “4. Oltre la grotta: il cerchio e la speranza” sono da attribuire ad Antonio Tramontana.

<sup>2</sup> Il convegno AIS Teorie Sociologiche e Trasformazioni Sociali tenutosi a Salerno nell’ottobre 2018 ha rappresentato una tappa significativa della ripresa di questa riflessione in Italia (cfr. gli atti raccolti nel volume Pendenza M., Romania V., Ricotta G., Iannone R., Susca E. (a cura di) (2019), *Capitalismo e teoria sociologica*, Milano, Franco Angeli).



economico allo scopo di trarne profitto, ovvero di accrescere il capitale che sarà a sua volta reinvestito, che costituisce il tratto principale del capitalismo, e gli conferisce il dinamismo e la forza di trasformazione che hanno affascinato i suoi osservatori, anche i più ostili» (Boltanski, Chiappello, 2014: 65). Rahel Jaeggi, nella sua conversazione con Nancy Fraser, propone un punto di partenza più "ortodossamente" vicino a Marx, postulando almeno tre caratteristiche che definiscono il capitalismo: «(1) la proprietà privata dei mezzi di produzione e la divisione di classe tra proprietari e produttori; (2) l'istituzione di un mercato del lavoro libero; (3) la dinamica dell'accumulazione di capitale basata su un orientamento all'espansione del capitale in contrapposizione al consumo, associato a un orientamento al profitto invece che al soddisfacimento dei bisogni» (Fraser, Jaeggi, 2019: 34). Tuttavia, questa operazione definitoria preliminare non solo si presenta molto complicata ma probabilmente neppure desiderabile. Infatti, per i concetti di "capitalismo" così come per quello di "immaginario" – che affronteremo successivamente – si può dire lo stesso di quanto Adorno osservava a proposito del concetto di "società": si tratta di quei concetti «in cui "si riassume semioticamente un intero processo"» e come tali su di essi dicono di più le loro «leggi di movimento che invarianti astratte e esteriori». La ricerca di una tassonomia di concetti classificatori sarebbe dunque fuorviante e rischierebbe di scambiare «il corrente ideale scientifico di un ordine continuo e gerarchico delle categorie con l'oggetto della conoscenza» (Adorno, 1976: 3-4). Immaginario e capitalismo sono categorie non solo dinamiche ma sistemiche, nel senso che comprendono una serie di fenomeni disparati in maniera unitaria e funzionale. Per cercare di interpretare la relazione controversa del rapporto tra immaginario e capitalismo, viceversa, è necessario attrezzarsi a pensare in maniera complessa, facendo riferimento a modelli di pensiero non tassonomici e riduzionistici fondati sul modello di causa ed effetto. Adorno stesso aveva proposto questo metodo "fisiognomico" (cfr. Mele 2015 e 2017) quando, in *Dialettica negativa*, aveva parlato della «costellazione nella scienza». Adorno aveva intuito che lo stesso Max Weber aveva praticato il metodo della ricerca di costellazioni significative proprio a partire dalla sua opera (postuma) tra le più tassonomiche e che soffre persino di un eccesso di definizioni verbali, ovvero *Economia e società*. A ben vedere, queste definizioni hanno qualcosa in più: «non sono solo fissazioni concettuali, quanto piuttosto tentativi di esprimere, attraverso la raccolta di concetti attorno a quello centrale cercato, ciò a cui esso mira, anziché schematizzarlo per scopi operativi» (Adorno, 2004: 150). Così vale per «il concetto di capitalismo, decisivo sotto ogni riguardo» che viene distinto enfaticamente «da categorie isolate e soggettive come l'istinto di appropriazione e l'avidità di guadagno. La tanto celebrata avidità di guadagno deve orientarsi nel capitalismo in base al principio di redditività, alle *chances* del mercato, deve servirsi del calcolo del capitale; la sua forma di organizzazione è quella del lavoro libero, gestione domestica e impresa sono divise, necessita di una contabilità d'azienda e di un razionale sistema di diritto conformemente al principio di razionalità in generale che domina il capitalismo» (Ivi). Adorno è dell'opinione che «la crescente tendenza all'integrazione del sistema



capitalistico, i cui momenti s'intricano sino a diventare un contesto funzionale sempre più completo», rende sempre più necessaria la ricerca di «costellazioni» piuttosto che di «cause»: «è il corso reale della storia che porta alla ricerca di costellazioni» (Ivi).

Proprio come le costellazioni “rappresentano” una idea complessiva, disegnando relazioni possibili tra le infinite stelle che compongono il cielo, così nel nostro contributo cercheremo di individuare dei nodi concettuali vitali che, a nostro giudizio, possano illuminare il rapporto tra capitalismo e immaginario. Le stelle che popolano l'oscurità del cielo, proprio per la loro infinita distribuzione, raggiungono un certo significato se tra di loro si possono stabilire connessioni capaci di rendere intellegibile il senso della loro distribuzione caotica. Seguendo questa possibile coerenza ci muoveremo allora dalla metafora della grotta di Lascaux, in cui sono comparsi i primi segni dell'opera d'arte, fino a certi modi di utilizzo contemporaneo dell'algoritmo nelle forme di *digital art*. Lo stesso concetto moderno di lavoro entra in asse con l'opera pittorica di Rembrandt, così come certe sottigliezze estetiche che si delineano attorno ai fenomeni trattati nel corso del presente lavoro risultano illuminanti sulle forme con cui il capitalismo e l'immaginario, nella loro reciproca relazione, organizzano la vita collettiva.

Nella prima parte, pertanto, a partire dalle riflessioni di Bataille sulle pitture rupestri presenti nelle grotte di Lascaux, la relazione tra il capitalismo e l'immaginario verrà affrontata a partire da quella che si instaura tra l'attività strumentale (che avviene fuori dalla grotta) e quella espressiva (che avviene al suo interno). Ed è sulla base di queste relazioni che l'attenzione viene rivolta all'analisi storico sociale. Categorie moderne, come ad esempio il lavoro, vengono affrontate sotto forma di possibile contraddizione che si instaura tra l'attività espressive e processi di astrazione della vita sociale. Contraddizioni che, nella seconda parte, attraverso gli strumenti metodologici che provengono dall'opera di Simmel, verranno analizzati a partire dal caso *The Next Rembrandt*, ossia un algoritmo utilizzato da tre imprese capitalistiche (una banca, una azienda di software e un'agenzia pubblicitaria) per realizzare il ritratto di un uomo mai esistito per come lo stesso Rembrandt lo avrebbe dipinto se fosse in vita. Le forme, che la motivazione capitalistica sottende all'esito di questo progetto, sono rivelatrici tuttavia del legame tra la componente simbolica e il capitalismo stesso; e, in ultima analisi, espressive della cultura capitalistica contemporanea. Infine, nell'ultima parte, alla luce dei problemi di carattere tanto estetico quanto culturale che si manifestano con l'impiego dell'algoritmo utilizzato sull'opera di Rembrandt, verranno affrontati i problemi di carattere etico che si determinano a partire dalla relazione tra il capitalismo e l'immaginario.



## 2. Il lavoro dell'immaginario e la sua eccedenza

Un primo punto della costellazione che cerchiamo di disegnare è dato da Gilbert Durand, che ci aiuta a mettere a fuoco alcune delle questioni principali quando trattiamo il tema dell'immaginario: esso sarebbe "l'inevitabile rappresentazione, la facoltà di simbolizzazione da cui tutte le paure, tutte le speranze e i loro frutti culturali zampillano continuamente dal milione e mezzo d'anni circa che l'*homo erectus* si è innalzato sulla terra" (Durand, 1996: 73). Questa definizione, nella sua apparente semplicità, pone una serie di questioni importanti. Innanzitutto il problema della "rappresentazione", che ha accompagnato il pensiero occidentale fin dalle sue origini, e che si esprime nella facoltà di simbolizzazione: l'uomo è un essere simbolico con la stessa necessità secondo la quale, per Aristotele, era *zoon politicon*, ovvero uomo sociale e politico. Secondo Aristotele, infatti, le sfere del sociale e del politico coincidevano in quanto la politica non era sfera separata dalla vita associata ma coincideva con essa. *Symbolon* vuol dire nella sua etimologia greca "trasferire", "stare al posto di" e indica, pertanto, quella costitutiva facoltà dell'uomo: quella di essere che costruisce simboli, ovvero cose che stanno al posto di altre cose, segni che stanno al posto di cose. In altri termini, l'uomo, diversamente dagli animali è un "essere indiretto", ovvero si rapporta al mondo che lo circonda - naturale, cosmico, etc. - in maniera proiettiva e metaforica. Questo ci conduce subito alla relazione che stiamo investigando: quella con la sfera economica. Se è vero quanto ci suggerisce Durand - e prima di lui Aristotele -, allora anche il rapporto con le cose necessarie della vita, con le «cose rozze e materiali, senza le quali non si danno cose fini e spirituali» (secondo la celebre definizione di Walter Benjamin, 1997: 25) non può che essere di carattere insieme "sociale" e "simbolico". In altri termini: al di là di quanto potrebbe suggerirci un crudo senso comune materialista, anche laddove il rapporto con le cose può apparirci più semplice e trasparente (il cibo che ingurgitiamo, le vesti di cui ci ricopriamo, la caverna in cui ci rifugiamo), in realtà ciò non esclude che le cose, in quanto sono utilizzate, sono in primo luogo rappresentate e simbolizzate "socialmente" (e dunque cooperativamente, direbbe Marx). Su quest'ultimo aspetto della mediazione, che è insieme simbolica e sociale, Durand pone probabilmente - almeno in questa definizione - poca enfasi, ma la approfondiremo subito dopo, in quanto centrale nell'idea di capitalismo su cui vogliamo riflettere.

Vi è un altro elemento su cui Durand pone enfasi nella sua definizione e sul quale vogliamo porre l'attenzione. Si tratta delle "paure e le speranze" che hanno accompagnato l'*Homo herectus* fin dalla sua comparsa sulla terra. A quali paure e speranze si riferisce Durand? Per illustrare questo elemento possiamo riferirci ad un'altra celebre metafora utilizzata in filosofia, quella delle grotte di *Lascaux* (Francia sudoccidentale) e su cui Georges Bataille ha dedicato nel 1955 un famoso e importante saggio. In quel luogo sommerso e in un tempo lontano (che si fa risalire a un'epoca tra il 15.000 e il 13.000 a.C.) Bataille colloca la nascita dell'arte: quelle primissime eppure



estremamente affascinanti figure stilizzate di animali e di caccia testimonierebbero il tratto distintivo di una civiltà che nasce grazie alla acquisita capacità di “riprodurre”, e dunque comunicare, ciò che vede, facendo diventare linguaggio ciò che sente e sottraendolo alla contingenza e all’oblio. Questi uomini e donne primordiali avrebbero trovato nella quiete e nella separatezza della grotta dal mondo tanto la possibilità quanto il desiderio di “ripetere” ciò che li aveva impressionati durante la loro attività di caccia finalizzata alla sopravvivenza. Fuori dalla grotta si è svolta la loro “attività strumentale”, fondata sulla ricerca di un rapporto di dominio con la natura e finalizzata alla riproduzione: in una società di caccia e raccolta la caccia per l’appunto rappresenta la ricerca del “cibo”. Dentro la grotta avviene l’elaborazione di questa attività nella rappresentazione artistica e nel sogno: “l’attività espressiva”. È dunque lecito porsi l’interrogativo: che relazione esiste tra il “dentro” e il “fuori” la grotta? Che relazione esiste tra l’attività espressiva e quella strumentale, finalizzata alla sopravvivenza? Ve ne esiste una?

In qualche modo lo stesso Bataille si era posto questo quesito e aveva cercato di darvi una risposta. Il momento espressivo – che possiamo qui considerare la genesi dell’immaginario – nasce in una sfera del tutto distinta dal “lavoro” (inteso come il momento utilitaristico/strumentale dell’esistenza). Esso è “dispendio” (*dépense*), ossia energia non finalizzata alla mera riproduzione biologica. Si tratta di una vera e propria “eccedenza” vitale non riproduttiva e in quanto tale è un’attività eminentemente “inutile” che si fonda sulla capacità di vedere le cose e percepire la vita attraverso un piano simbolico invece che strumentale. Il dispendio è il momento veramente sociale in quanto rappresenta – durkheimianamente – il luogo dell’origine del sacro (che infatti deriva da *sacer*, “sacrificio”, “spreco”: dispendio appunto). È nel dispendio che si colloca, secondo Bataille, la possibilità per l’uomo di ritrovare la propria “sovranità” e di accedere, attraverso l’esplosione in pura perdita delle passioni, a quella sfera sacra dell’esistenza nella quale giace il segreto della comunicazione tra gli esseri, nella quale si annida la *chance* del legame sociale, ignorato da una visione puramente utilitaristica della società. Bataille non vedeva il rapporto tra attività espressiva e strumentale, tra lavoro e immaginario, in assoluta separazione. Anzi, sosteneva che «la nascita dell’arte deve essere relazionata certamente all’esistenza del lavoro che l’ha preceduta. Non solo l’arte presuppone il possesso di utensili e l’abilità acquisita fabbricandoli o maneggiandoli, ma essa ha, in rapporto all’attività utile, il valore di un’opposizione: è una protesta contro un mondo che esisteva già ma senza il quale la protesta non avrebbe potuto prendere corpo» (Bataille, 2007: 34).

Prende corpo, dunque, una antinomia chiave nel rapporto tra economia ed immaginario. Secondo Bataille l’immaginario si erge contro l’economico e ne costituisce una critica immanente, in quanto da esso non separato ma dipendente<sup>3</sup>. In

---

<sup>3</sup> È importante notare ciò che Bataille osservava a proposito delle rappresentazioni di Lascaux: «nel sacro momento della rappresentazione artistica, questi uomini sembrano distogliersi da ciò che, nonostante tutto, doveva essere l’atteggiamento umano (ma questo, del resto, fu l’atteggiamento proprio del tempo



un quadro concettuale sicuramente diverso da quello di Bataille – ma con esiti per certi aspetti molto simili – Jürgen Habermas si pone il medesimo problema. Commentando la jenesa *Filosofia dello spirito*, Habermas critica sia Hegel che il Marx dell'*Ideologia tedesca* per avere assolutizzato il paradigma dell'agire strumentale, ovvero per aver ricondotto la sfera simbolica e comunicativa dell'interazione all'attività produttiva. Questa, regolando il ricambio tra la specie umana e la natura, stabilisce con l'ambiente un rapporto eminentemente strumentale con la natura. Tuttavia Habermas complica il quadro, avvicinandosi all'approccio di Bataille per quanto riguarda il problema dell'emancipazione: «la liberazione dalla “fame” e dalla “fatica” non coincide necessariamente con la liberazione dalla “servitù” e dalla “degradazione”, perché non c'è rapporto di sviluppo automatico tra i due momenti» (Habermas, 1975: 47). Di seguito, però, pone il problema chiave che anche qui stiamo affrontando: «Però c'è un rapporto fra i due momenti. Né la *Filosofia reale di Jena* né l'*Ideologia tedesca* l'hanno chiarito in maniera soddisfacente; ciononostante ci fanno riflettere sulla sua importanza: dal rapporto tra lavoro e interazione dipende sostanzialmente il processo di formazione dello spirito e anche della specie» (*Ibidem*). Habermas qui riconosce che una relazione tra queste due sfere esiste e deve essere indagata<sup>4</sup>.

La metafora della grotta di Lascaux – che noi abbiamo utilizzato come punto di partenza per la nostra riflessione tra capitalismo e immaginario anche al di là della lettera del pensiero di Bataille –, alla luce del rapporto tra lavoro e interazione così come messo a fuoco dal “primo” Habermas, rischia di apparire troppo “ideologica” se separa troppo la sfera del “capitalismo” da quella dell’“immaginario” e non ci consentirebbe di cogliere quanto siano in realtà compenstrate e interdipendenti tra loro. A questo proposito occorre compiere una prima riflessione sul concetto stesso di agire strumentale o, detto in termini più moderni, di lavoro. Se noi rimanessimo nella metafora batailliana del lavoro di caccia e raccolta, correremmo il rischio di incorrere nella medesima “robinsonata” di cui Marx accusava gli economisti politici borghesi, ovvero di immaginare un uomo isolato e non cooperante come paradigma della società: una pura astrazione storica insomma<sup>5</sup>. In altri termini: non possiamo fondare

---

profano, del tempo del lavoro)» (2007: 68). Questo aspetto è l'aspetto dell'inversione o, se la vogliamo dire con Marx, della “falsa coscienza” o con Freud della “rimozione”.

<sup>4</sup> Purtuttavia, poi, nella sua *Teoria dell'agire comunicativo* (1982) continua a definire il lavoro come «agire strumentale», attività meramente funzionale e riproduttiva svolta dal soggetto, per questo ininfluente (o quasi) sulla costituzione e sulla espressione della sua personalità, cosa che invece avviene nella *Lebenswelt* (termine preso in prestito dalla fenomenologia), ovvero il mondo culturale e simbolico della vita quotidiana. Trascura quindi di indagare il nesso tra “lavoro capitalistico” e “interazione” (e pertanto l'immaginario) che si era riproposto di indagare.

<sup>5</sup> L'isola di Robinson è la famosa metafora utilizzata dall'economia politica classica (Smith e Ricardo) per descrivere il punto di partenza dell'economia politica, ovvero la situazione dell'uomo come «singolo ed isolato cacciatore e pescatore». Marx ne l'*Introduzione del '57* critica queste «immaginazioni prive di fantasia» come astrazioni storiche e concettuali indebite, «le quali non costituiscono affatto, come presumono gli storici della civiltà, semplicemente una reazione alle eccessive raffinatezze e un ritorno a una malintesa vita naturale» (Marx, 1997: 3-4), proiettando invece le categorie della “società borghese”



una riflessione che abbia un minimo di pregnanza sociologica sulla metafora che identifica l'uomo cacciatore con l'uomo lavoratore moderno. Tale immagine risulterebbe semplicistica e non comprenderebbe come l'uomo, nel processo di civilizzazione, stabilisce con la natura un rapporto complesso di mezzi e bisogni. In altri termini, il capitalismo è per sua natura – come i classici hanno bene messo in luce – un concetto sistemico. Hegel nei *Lineamenti di filosofia del diritto* parte appunto dal «sistema dei bisogni» che dà origine all'oggetto di studio specifico dell'economia politica, la stessa economia politica da cui Marx prenderà le mosse per farne l'oggetto della sua teoria critica. Come sostiene Hegel:

L'animale ha una cerchia limitata di mezzi e modi dell'appagamento dei suoi bisogni in pari modi limitati. L'«uomo» dimostra anche in questa dipendenza in pari tempo il suo andare al di là della medesima e la sua universalità, dapprima attraverso la «moltiplicazione» dei bisogni e mezzi, e poi attraverso la «scomposizione» e «differenziazione» del bisogno concreto in singole parti e lati, che divengono diversi bisogni «particolarizzati», quindi «più astratti» (2005: 160).

Qui Hegel mette in evidenza la «moltiplicazione» dei bisogni e dei mezzi per soddisfarli, nonché la loro «scomposizione» e «differenziazione». I bisogni concreti («cibo e vesti») divengono sempre più particolari (bisogno di un particolare cibo e di un particolare vestito, ad esempio) e quindi sempre più «astratti». L'uomo, dunque, a differenza dell'animale, è un essere astratto dai propri bisogni particolari e può soddisfare questa astrattezza solo mediante la socialità che si esprime nella divisione del lavoro. Il concetto di «lavoro» moderno è tutto fuorché una realtà naturale e biologica. Esso è una potente – ancorché instabile – costruzione storica e immaginaria. Dal punto di vista che più ci interessa, è stato Durkheim probabilmente il primo a sottolineare il rapporto esistente tra differenziazione sociale, o divisione del lavoro, e progressiva «individualizzazione». Durkheim è dell'opinione che «lungi dall'essere manomessa dal progresso della specializzazione, la personalità individuale si sviluppa al pari passo con la divisione del lavoro» (1977: 393-394). Nel contesto moderno la natura umana ha la possibilità di svilupparsi in profondità (unilateralmente) piuttosto che espandersi in maniera onnicomprensiva ma superficiale. La vita dell'individuo moderno sarebbe «più specifica, ma più intensa», soprattutto grazie al fatto che, «ci è possibile ritrovare quello che perdiamo mediante l'associazione con altri individui che posseggono ciò che ci manca a noi e che ci completano». Per cui sarebbe pura illusione ritenere che la personalità sia più intera quando la divisione del lavoro non è ancora penetrata in essa. Nella vita di società dove la divisione del lavoro non è ancora sviluppata, la libertà dell'individuo «non è che apparente, e la sua personalità è presa

---

(*bürgerliche Gesellschaft*, ovvero l'individualismo proprietario possessivo in un mondo fatto di scarsità di risorse) all'origine ipotetica della società. Da qui la critica verso le «robinsonate» dell'economia borghese. L'associazione degli uomini liberi è invece il comunismo.



in prestito». L'attività dell'uomo e dunque la sua personalità «diventa più ricca e più intensa a misura che diventa più specifica».

Indagare il nesso problematico che intercorre tra capitalismo e immaginario, implica pertanto una chiarificazione del concetto moderno di lavoro. Il lavoro, così come lo intendiamo noi moderni, è una "invenzione" relativamente recente difficile da paragonare con quello dell'uomo cacciatore della grotta di Lascaux. Con Gorz potremmo dire che

La caratteristica essenziale del lavoro - quello che noi "abbiamo", "cerchiamo", "offriamo" - è di essere un'attività che si svolge nella sfera pubblica, un'attività richiesta, definita e riconosciuta utile da altri che, per questo, la retribuiscono. È attraverso il lavoro "remunerato" (e in particolare il lavoro salariato) che noi apparteniamo alla sfera pubblica, acquisiamo un'esistenza e un'identità sociale (vale a dire una "professione"), siamo inseriti in una rete di relazioni e di scambi in cui ci misuriamo con gli altri e ci vediamo conferiti diritti su di loro in cambio di doveri verso di loro. Proprio perché il lavoro socialmente remunerato e determinato è il fattore di socializzazione di gran lunga più importante - anche per coloro che lo cercano, vi si preparano o ne sono privi - la società industriale si considera come una 'società di lavoratori' e, in quanto tale, si distingue da tutte quelle che la hanno preceduta (Gorz, 1992: 21-22).

In questa definizione troviamo una serie di elementi importanti caratterizzanti il concetto di lavoro moderno, su cui è utile soffermarsi, sia pure schematicamente: il primo è quello di svolgersi nella sfera pubblica; il secondo elemento riguarda di essere un'attività di riconosciuta utilità, remunerata (generalmente attraverso il salario); il terzo elemento riguarda l'aspetto del conferimento dell'identità sociale, grazie alla quale il lavoro si configura come uno dei fattori - se non "il" fattore - di socializzazione più importante della modernità<sup>6</sup>.

Sfera pubblica, remunerazione attraverso salario monetario, riconoscimento e identità. Queste sono caratteristiche insieme materiali ed immaginarie del lavoro moderno, spesso date per scontate e proiettiamo una forma sociale storicamente determinata (dei nostri tempi moderni) su tutto il processo storico, compiendo un'indebita operazione di assottigliamento storica. Si tratta di quella forma di "omogeneizzazione delle origini" e che costituisce una operazione fuorviante da un punto di vista della sociologia dell'immaginario in quanto tende da un lato a rimuovere la dimensione storica (che pure esiste nei processi immaginari) e dall'altro

---

<sup>6</sup> Un autore contemporaneo come Claus Offe, pur prendendo congedo dal lavoro come «categoria chiave della sociologia», sostiene che se ci chiediamo quale siano i principi organizzatori delle strutture e della dinamica sociale nelle teorie della tradizione sociologica, in quella marxista così come in quella "borghese", «ci troviamo facilmente d'accordo nel rispondere che il lavoro è "il" fatto centrale e che riveste una posizione chiave in queste costruzioni teoriche» (Offe, 1983: 38). Sulla centralità del lavoro salariato nel capitalismo contemporaneo o sulla sua supposta "fine" la letteratura è sterminata. Sulla seconda ipotesi vogliamo menzionare solamente oltre ai già citati Offe e Gorz anche Rifkin (1995) e Kurz (1994). Una rassegna critica di queste posizioni dal punto di vista della persistenza del conflitto capitale lavoro segnaliamo il lucido e ancora attuale contributo di Alberto Burgio (1999).



tende a proiettare un ipotetico immaginario arcaico sul presente, o, viceversa, un immaginario moderno per quanto riguarda le relazioni sociali arcaiche<sup>7</sup>.

Nella teoria di Marx, il lavoro moderno viene definito come lavoro “astratto”, ovvero attività finalizzata alla produzione di valore di scambio, in opposizione al lavoro “concreto”, proprio dei contesti precapitalistici, il cui scopo è principalmente la creazione di valore d’uso. Il lavoro concreto, per intendersi, è quello dell’Abramo di Tolstoj descritto da Max Weber, e in base al quale alla fine del suo percorso di vita può definirsi «vecchio e sazio»<sup>8</sup>. È il lavoro dell’economia di sussistenza dei villaggi, di contesti sociali relativamente autonomi, che producono ciò che consumano e il resto (quel poco che resta) lo scambiamo mediante il commercio con i villaggi vicini. In questo caso lavoro e vita coincidono e i bisogni che esso soddisfa sono quelli fondamentalmente di sussistenza. Nell’economia capitalistica si sviluppa prepotentemente la prima forma di lavoro e ciò avviene, come ha visto Marx, grazie all’affermarsi del capitalismo manifatturiero, vale a dire a partire dal XVIII secolo.

Appare evidente come sia soprattutto nel contesto del lavoro astratto si ponga il problema del rapporto complesso e contraddittorio con l’attività espressiva, con l’arte e con l’immaginario, così come tematizzato da Marx nel noto problema dell’alienazione (Cfr. Marx, 2010). Nel contesto del lavoro concreto essa non può darsi (perlomeno non nei termini “moderni” che ora andremo ad esaminare), poiché il lavoro è in stretto contatto con i bisogni vitali (esso nasce proprio per la loro soddisfazione, in dialettica organica con la natura), il prodotto del lavoro viene generalmente riappropriato dal produttore e, soprattutto, non si pone il problema del suo “senso”: il “perché” lavorare e la “finalità” del lavoro stesso. Al posto dell’operaio-produttore nasce il lavoratore-consumatore: «vale a dire l’individuo sociale che non produce niente di ciò che consuma e non consuma niente di ciò che produce» (Gorz, 1992: 31). La contraddizione tra capitalismo (lavoro capitalista) ed immaginario è, pertanto, un problema squisitamente moderno.

### **3. L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità algoritmica: Rembrandt e il suo doppio**

Se per Marx il lavoro è l’essenza dell’uomo che, ancorché alienata, rimane sempre un fondamento di civiltà ed emancipazione, per Bataille il lavoro fonda l’uomo nella

---

<sup>7</sup> È questo il cattivo storicismo contro cui si scaglia Benjamin nelle sue *Tesi sul concetto di Storia*: quello che opera meccanicamente una proiezione del presente sul passato (e sul futuro), annullandone l’“alterità” e la differenza. Sul concetto di “omogenizzazione delle origini” cfr. Iacono (2003).

<sup>8</sup> Il noto passo di Weber recita: «Abramo o un qualsiasi contadino dei tempi antichi moriva “vecchio e sazio della vita” perché si trovava nell’ambito della vita organica, perché la sua vita, anche per il suo significato, alla sera della sua giornata gli aveva portato ciò che poteva offrirgli, perché non rimanevano per lui enigmi da risolvere ed egli poteva perciò averne “abbastanza”» (1991: 20).



sua necessità di subordinarsi in vista della durata, della sopravvivenza e della conservazione. Ma solo nella trasgressione dell'immaginario l'uomo è sovrano. L'uomo dunque si trova secondo Bataille in una situazione paradossale: dal un lato l'umanità si compie e si completa nell'attività estetica, immaginaria, ludica; dall'altra questa attività presuppone il lavoro e le abilità acquisite attraverso di esso. Ma, nel suo movimento intimo, lo contesta. Il pensiero dell'uomo dunque nasce, cresce e si sviluppa nel lavoro e questo fa di lui una creatura teleologica in una prospettiva profondamente distinta da quella animale: il presente viene subordinato al futuro nel quale il lavoro - una volta raggiunto il proprio scopo di trasformazione della natura - sarà terminato e dal quale l'uomo trarrà la sua utilità. L'uomo si riappropria del presente solamente quando le conoscenze, i linguaggi e gli strumenti acquisiti nel lavoro potranno essere dedicate all'attività libera e giocosa dell'arte e dell'immaginario<sup>10</sup>.

Tuttavia può essere interessante ri-considerare la costellazione lavoro/immaginario così come è configurata alla luce del dibattito attuale del cosiddetto "capitalismo cognitivo"<sup>11</sup>. Secondo questa ipotesi interpretativa, la caratteristica fondamentale del capitalismo contemporaneo sarebbe non più la valorizzazione di grandi masse di capitale fisso materiale (terra, macchine) bensì di capitale immateriale, ovvero capitale conoscenza o capitale intelligenza (il cosiddetto *general intellect*, che Marx aveva già identificato a suo tempo come importante forza produttiva). Se questa ipotesi fosse vera, allora la distinzione da cui siamo partiti, ovvero quella tra attività espressiva e attività strumentale, tra *homo ludens* e *homo faber* (il fuori e il dentro la grotta di Bataille) sarebbe saltato. Nella cosiddetta *knowledge society* - la società dell'intelligenza e della conoscenza - il sapere, unito all'immaginazione, diventa il primo capitale da valorizzare. In un certo senso, il capitalismo attuale diverrebbe un "capitalismo immaginario". Se così fosse, ci sarebbero diverse conseguenze sia dal punto di vista dell'organizzazione del lavoro e della soggettività individuale, sia per quanto riguarda il mondo della cultura e dell'arte, ovvero dell'immaginario stesso. Per riflettere criticamente su questa ipotesi alternativa, ci concentreremo su un *case study* analizzando un prodotto dell'arte e della cultura del nuovo capitalismo cognitivo.

Intorno ai primi giorni di Aprile del 2016 l'ING Bank (un colosso bancario mondiale con sede in Olanda), Microsoft (la celebre azienda informatica americana) e la Wunderman Thompson (un'agenzia di comunicazione e di marketing globale con sede

---

<sup>10</sup> Come è noto, Bataille contrappone Huizinga (*Homo ludens*) a Hegel (la *Fenomenologia dello spirito* come fenomenologia della coscienza che si forma attraverso il lavoro). A sua volta, egli fonda la sua concezione su una particolare interpretazione della dialettica servo-signore ricavata dalla lettura "mitologica" di Hegel operata da Alexandre Kojève. Senza poter discutere nel dettaglio questa interpretazione, osserviamo che appare problematico questo confinamento del lavoro nel regno dell'utile e del servile (operata anche nello schema habermasiano) e la sua totale esclusione dalla *Bildung* pratico-emancipativa del soggetto. Per una discussione più approfondita su questo tema rimandiamo a Mele (2019).

<sup>11</sup> Il capitalismo cognitivo è un'ipotesi di ricerca formulata originariamente, sul finire degli anni novanta, dal gruppo di ricercatori del Laboratorio MATISSE-ISYS Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne coordinati da Bernard Paulré. Su questo concetto cfr. Gorz (2003); Moulrier Boutang (2007); Fumagalli (2007); Vercellone (2006).



a New York), in collaborazione con l'University of Technology Delft e il museo Mauritshuis, presentarono il risultato di un progetto condotto da una team di esperti ingegneri informatici considerato rivoluzionario: *The Next Rembrandt* (d'ora in poi NR). La sua realizzazione si basava su un'idea tanto semplice quanto innovativa: utilizzare lo stile di Rembrandt per creare digitalmente *ex novo* il dipinto di un uomo (mai esistito realmente). Con l'ausilio di algoritmi basati sul *deep learning* e tecniche di riconoscimento facciali, è stata scandagliata l'opera di Rembrandt. Scansionando i suoi dipinti e digitalizzandoli è stata isolata la sua produzione ritrattistica dal resto della sua opera. Sono state poi analizzate le caratteristiche demografiche, le posture, le espressioni e gli indumenti, che ricorrono con maggior frequenza per poi stabilire alla fine il soggetto conclusivo: «a Caucasian male with facial hair, between the ages of thirty and forty, wearing black clothes with a white collar and a hat, facing to the right»<sup>12</sup>. Una volta ottenuto il file con le caratteristiche tipiche della ritrattistica maschile di Rembrandt, utilizzando la stampa 3D, sono state riprodotte le scanalature tipiche delle pennellate e messo in rilievo così gli strati di vernice che compongono l'immagine<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> [www.nextrembrandt.com](http://www.nextrembrandt.com).

<sup>14</sup> La ricerca che segue è stata condotta a partire dal materiale empirico presente su [www.nextrembrandt.com](http://www.nextrembrandt.com). In alcuni casi abbiamo fatto uso del materiale presente sul sito dei soggetti coinvolti nella realizzazione dell'opera qui studiata (nello specifico, nel caso di Microsoft e di Wunderman Thompson). In tutti i casi abbiamo fatto uso del materiale sia testuale che iconico. In tutti questi casi si tratta con ogni evidenza di materiale che parla il linguaggio del *marketing* volto a promuovere un prodotto commerciale. Tuttavia, abbiamo ritenuto che l'analisi andava condotta sulle intenzionalità della rappresentazione del prodotto commerciale. Quanto è stato messo in scena ha costituito, qui, la superficie della profondità di nietzschiana memoria (Vozza, 1988) e, in sintonia con l'opera di Georg Simmel, abbiamo ritenuto l'espressività di tale materiale empirico potesse essere altamente indicativo di come tra l'immaginario e il capitalismo vi sia una causazione reciproca e che questa relazione avvenisse nelle profondità del materiale simbolico. Si vedrà infatti emergere oltre alle pulsioni commerciali, quelle immaginarie; e, affiancate a un certo grado di volontarietà, emergerà una componente simbolica aintenzionale (Benjamin, 2002), e come tale, rivelativo di quel grado di profondità che non per questo disdegna il vaglio critico della logica capitalistica (Cfr. Tramontana, 2019).



**Figura 1** - L'esposizione di "The Next Rembrandt"

Il risultato è sorprendente. Nello sguardo di quell'uomo mai esistito e rappresentato secondo lo stile del famoso pittore olandese vi è qualcosa che cattura la vita psichica e la fa convergere proprio verso quegli occhi al tempo stesso anonimi ed enigmatici. Lo sguardo, nel propendere verso quel volto, porta con sé tutta la tragica vicenda della modernità che, per Simmel, consisteva nel fatto che «i problemi più profondi della vita moderna scaturiscono dalla pretesa dell'individuo di preservare l'indipendenza e la particolarità del suo essere determinato di fronte alle forze preponderanti della società, dell'eredità storica, della cultura esteriore e della tecnica» (Simmel, 1995: 35). L'originalità e l'importanza di Simmel consiste proprio nell'aver messo a tema il processo di individuazione in tutte le sue forme espressive, sociologiche ed estetiche. Tra le grandi personalità artistiche cui ha dedicato mirabili saggi e monografie – Michelangelo, Goethe, Shakespeare, Rodin – Rembrandt è quello che ha dato rappresentazione visiva all'individualità moderna mediante la forma artistica del ritratto. È stata proprio questa straordinaria sensibilità psicologica, secondo Simmel, a



fare di Rembrandt uno dei più grandi innovatori della pittura del Seicento, insieme a Caravaggio e Velásquez (Simmel, 1985). L'impulso vitale nei ritratti di Rembrandt si fa istantaneamente segno e rappresentazione del movimento psichico. Diversamente dai pittori classici e rinascimentali, Rembrandt non estrae i personaggi dal flusso del tempo per renderli eterni o idealizzarli. «Nella sfera del corpo umano la modernità privilegia il viso, l'antichità il corpo intero, perché il primo mostra l'uomo nel flusso della sua vita interiore, il secondo privilegia la sua sostanza permanente» (Simmel, 1985: 155). Il viso è lo specchio del flusso interiore dell'individuo, ma allo stesso tempo «in esso è depositato ciò che del suo passato è disceso nel fondamento della sua vita ed è diventato in lui un insieme di tratti permanenti» (Ivi). Dalla straordinaria serie di ritratti che Rembrandt ci ha lasciato traspare l'individualità e l'identità dei soggetti, colti in un particolare stato d'animo momentaneo. Così se dagli autoritratti giovanili di Rembrandt traspare la timidezza di chi si affaccia alla vita, si arriva poi alle tele che ne ritraggono la ricchezza matura del vissuto nel suo volto con tonalità più dense e scure.

In NR sembra esserci, tuttavia, qualcosa che invalida il processo creativo di Rembrandt. Rispetto alle tensioni dell'individualità, che emergono dal fluire continuo della vita, e che purtuttavia mantengono nel ritratto tutta la verità psichica dei soggetti rappresentati; vi è nel procedimento algoritmico qualcosa che nega la straordinaria ricchezza espressiva del pittore olandese. È noto che, per Simmel, il dominio della facoltà logico-combinatoria sulle altre facoltà era una risposta caratteristica dell'individuo metropolitano all'intensificazione della vita nervosa moderna (Simmel, 2011: 37). È significativo, però qui, il fatto che per lui l'intelletto trovasse la sua perfetta corrispondenza con il denaro (Simmel, 2004a: 607-630), svelando l'esistenza di una rete di causazioni reciproche tra fenomeni differenti. Proprio come l'economia monetaria, l'intellettualismo è refrattario a qualsiasi qualità individuale. L'azione logico-combinatoria, infatti, avviene sulla base di un presupposto fondamentale: che tutto debba apparire «uniforme, grigio, opaco, incapace di suscitare preferenze» (Simmel, 2011: 43). Allo stesso modo funziona il denaro. Come «il più terribile livellatore, svuota senza scampo il nocciolo delle cose, la loro particolarità, il loro valore individuale, la loro imparagonabilità. Le cose galleggiano con lo stesso peso specifico nell'inarrestabile corrente del denaro» (p. 43). Il denaro e l'intelletto, dunque, hanno la capacità di ridurre le qualità specifiche in un unico e uniforme insieme e mediante il principio di astrazione il peso specifico di ogni frammento viene piegato dal gioco calcolatore delle equivalenze. Lo stesso andamento coinvolge tutta l'opera di Rembrandt non appena viene processata dall'algoritmo. Nel considerare, infatti, l'algoritmo come «un insieme di istruzioni, una sequenza di attività per svolgere un calcolo o ottenere un risultato» (Finn, 2018: 5), alla base di questo procedimento puramente strategico nell'affrontare un problema, la soluzione è di natura puramente logica (Bolter, 1985: 63). Ogni pennellata o raffinatezza dei tratti espressivi, le posture e gli indumenti, l'impressionante gioco di luci e ombre; in definitiva tutta la ricchezza estetica che caratterizza l'opera di Rembrandt viene convertita in 168.263 frammenti diversi che si combinano tra di loro e, come un puzzle, ognuno di essi costituisce l'insieme dei 148



milioni di pixels<sup>23</sup> da assemblare in una nuova unità significativa. La qualità di un'intonazione diventa una grandezza numerica che si relaziona con la massa totale e indifferenziata di dati e rispetto a tale massa l'algoritmo regola il flusso di informazione, assegnando loro un certo grado di significatività (Gillespie, 2014: 167) esercitando così un controllo (Goffey, 2008: 16) sulla caotica selva di informazione. Nel livellare, dunque, ogni frammento in un pixel e nell'attribuire un certo grado di significatività a ognuno di essi, la creazione algoritmica riunisce le differenti qualità espressive in un unico *database* con il quale poter compiere connessioni al suo interno sulla base del procedimento logico. Tutta l'opera di Rembrandt, nell'essere sottoposta a questa grande conversione digitale, incomincia a parlare la lingua dell'algoritmo. Nel preciso momento in cui è sottoposta alla logica binaria, la sequenza di 0 e 1 è la stessa con cui l'algoritmo agisce sul mondo. Tra i dati che provengono dal mondo dell'arte e quelli che compongono l'algoritmo stesso non vi è alcuna discrepanza logica (Bolter, 1985: 49), ma solo una sequenza di simboli da manipolare sulla base delle istruzioni e delle sequenze incorporate dell'algoritmo.

Tutto il mondo interiore del pittore che si riversa sulla tela, le sfumature emotive intrappolate in ogni sguardo o, ancora, la specificità dell'opera d'arte che si può vivere nel contemplare un qualsiasi quadro di Rembrandt, sono il materiale dell'elaborazione algoritmica che, come il solvente universale (Finn, 2018: 12), riunisce attorno a sé tutte le qualità singolari entro una stessa sequenza lineare. C'è però una caratteristica specifica che rende questa grande astrazione un procedimento che piega l'opera di Rembrandt all'intellettualismo così come inteso da Simmel. Come sostiene Finn, infatti, «il concetto di calcolabilità universale contiene in sé un concetto intuitivo di "effettivo": realizzabile in un numero finito di passi e in grado di raggiungere un qualche tipo di risultato desiderato. Fin dall'inizio, dunque, gli algoritmi hanno codificato un particolare tipo di astrazione, l'astrazione del desiderio di una risposta» (Finn, 2018: 14). Il mondo della continuità che caratterizza la sfera psicologica e simbolica con l'algoritmo si incanala verso un procedimento di frammentazione il cui fine ultimo consiste nel rendere l'infinito mondo della significazione simbolica un prodotto finito e incasellato dal desiderio di giungere a un dato output.

Da questa angolatura, la razionalità algoritmica, così, non è che un affioramento della componente simbolica che abbraccia tutte quelle pratiche che mirano a rendere puro il materiale empirico. Come ha potuto constatare lo stesso Durand, «il fatto di privilegiare, cioè di valutare, è già purificatore. (...) La purezza confina con la nettezza, con la separazione ben tagliata» (Durand, 1972: 168). In NR vige la stessa voglia che anima i riti di taglio e le pratiche come la depilazione, l'ablazione dei capelli e le mutilazioni dentarie. Tutto questo repertorio etnografico - e NR è compreso al suo interno - risponde alla grande esigenza di purificare il più possibile la continuità con cui la vita si esprime al fine di poter dare un ordine procedurale alla massa così

---

<sup>23</sup> <https://thenextrembrandt.pr.co/125449-can-technology-and-data-bring-back-to-life-one-of-the-greatest-painters-of-all-time>



scomposta della realtà sociale. L'algoritmo, così, è una nuova forma simbolica della società capitalista che, con lo scopo di produrre valore, imprime tagli, recide il continuo, allinea l'unicità in un'unica sequenza lineare. Ma più in profondità, se come sostiene Durand «ogni sforzo assiologico è dapprima una catarsi» (p. 168), allora la sovrapposizione di linee e cerchi, oppure di rombi e triangoli, sulle immagini iconiche di Rembrandt, è l'espressione non tanto di quel grado di funzionalità o utilità con cui spesso trattiamo gli algoritmi, quanto piuttosto la risposta tutta contemporanea di vivere le angosce e le paura di una realtà sociale che ci sfugge di mano e che dobbiamo dominare in maniera più fitta e capillare possibile - anche a costo di trattare algoritmicamente l'opera di Rembrandt.



**Figura 2** – Alcune fasi di lavorazione rappresentate nel video "The Next Rembrandt" (Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=IuygOYZ1Ngo>)

Si potrebbe a questo punto risalire ai principi tratteggiati pionieristicamente da Simmel nell'*Estetica sociologica* per vedere che se «è nelle strutture simmetriche che il razionalismo acquista forma evidente», è perché nell'«armonizzare tra loro le parti del tutto, ordinarle intorno a un punto centrale» vi è riposto l'anelito a «superare



l'accettazione della mancanza di senso nelle cose» (Simmel, 2004b: 182). Le linee e i cerchi che si stagliano sui volti dipinti da Rembrandt allora rispondono allo stesso principio che ha spinto a imprimere il significato della caccia sulle pareti della grotta di Lascaux. In essi è simbolizzata esteticamente la forma con cui la collettività si organizza, estraendo valore capitalistico. Tuttavia, proprio nel senso che se ne ricava dell'organizzazione simmetrica delle parti che si riuniscono attorno a NR, vige il principio di causazione reciproca tra il capitalismo e l'immaginario. Nella possibilità che si possa rilevare come «interessi in apparenza estetici vengano suscitati da una finalità materiale e viceversa motivi estetici influiscano in quel che apparentemente segue la pura utilità» (Simmel, 2004b: 183) è contenuto il senso ultimo di questa reciproca compenetrazione: ed essa affiora con l'organizzazione algoritmica dei tratti che caratterizzano l'opera di Rembrandt. NR è l'espressione di come il capitalismo cognitivo contemporaneo organizza le forze produttive immateriali per estrarne il valore. Ma in esso sobbalza, al contempo, la profondità del senso attribuito al materiale empirico che ci circonda nel contesto contemporaneo. L'organizzazione algoritmica del materiale empirico è un fondamentale tratto del capitalismo inteso come cultura e l'immaginario costituisce quell'insieme di processi di significazione a partire dal quale poter attribuire un senso alla vita.

#### 4. Oltre la grotta: il cerchio e la speranza

Fin qui il confronto con l'algoritmo che sta alla base di NR ci ha consentito di cogliere, per dirla con Jameson, alcuni tratti della «logica culturale» del capitalismo contemporaneo, ottenendo il calco della «forma formata» di una collettività il cui scopo è edificare la propria realtà sociale (Berger, Luckmann, 2007; Marzo, 2015). Pur oscillando continuamente tra le cose rozze e materiali e le cose fini e spirituali, all'avanzare dell'andamento altalenante emerge la sensazione crescente che questa realtà sociale sia un luogo spettrale e che, con la pluralità dei fenomeni con cui circondiamo quotidianamente, viviamo in un ambiente claustrofobico. Potrebbe essere proprio questa la sensazione che sobbalza dalle linee e dai cerchi presenti sui ritratti di Rembrandt? Ne *Lo stile germanico e lo stile classico-romano*, Simmel mette a confronto due stili – e con essi due epoche artistiche differenti –, ricavando da essi due principi opposti con cui si stabilisce il rapporto costitutivamente conflittuale tra la vita e le forme. Da una parte, il concepimento dell'arte classica – e il Rinascimento è l'espressione più chiara di tale principio estetico – è animato dalla ricerca della «forma nel fenomeno della vita» (Simmel, 1970: 58) e, sulla base di tale principio, per lo stile classico la forma «può riempirsi di molti e svariati elementi vitali, ma ne costituisce sempre l'elemento generale» (p. 59). La creazione di una forma secondo tale principio sfocia in un «rapporto legale delle superfici» ed è, appunto, grazie alla forma che se ne prescrive, «il contorno dell'essere rappresentato» (p. 58). La vita, così, diventa il



pretesto «per realizzare questa Forma» (p. 58). La forma classica è espressione, dunque, di un tutto astratto rispetto allo specifico motivo che proviene dalla vita e, infatti, per via di questo procedimento astratto, «dopo che ha portato la vita, come crescita, movimento interiore, destino, ad una determinata configurazione, questa configurazione viene arrestata ed astratta, strutturata secondo un'immagine» (p. 59). L'arte germanica e, dunque, quella di Rembrandt, si muove su un piano rovesciato. Per il fatto che «è la vita a determinare la rappresentazione, la vita che è sempre vita dell'uomo singolo, e che in ogni caso soltanto attraverso quest'uomo singolo può scorrere» (p. 59); questa stessa vita «rifiuta ogni generalizzazione» (p. 59). Il risultato è che «ogni immagine ha soltanto la sua forma, per la quale non potrebbe venire inserito un altro contenuto. È proprio in rapporto a questo contenuto individuale, essa può sussistere; come forma generale non ha alcun senso» (p. 59).

Rispetto a questi due principi, potremmo affermare che l'algoritmo condivide con l'arte classica il fatto che la forma «è sottratta al movimento, all'intero concetto del mutamento» (p. 60). Per entrambi «(la forma) ha validità al di là della vita che vi scorre; essa ha un carattere di sovraindividualità» (p. 60). Questo propendere verso una generalizzazione dei contenuti della vita – che è d'altra parte connaturato in qualsiasi algoritmo – assume una configurazione estetica emergendo proprio dalle linee e dai cerchi che si sovrappongono ai dipinti di Rembrandt. Quei tratti fondamentali, cioè quelle linee del tutto minimali, che sovrastano la singolare espressività di ogni tratto caratteristico impresso in ogni singolo dipinto, sono il segno di una grande astrazione compiuta sugli impulsi che provengono dalla vita; ed è proprio in quei segni che è impressa una tendenza “neoclassica” (Tramontana, 2020: 298-300) del capitalismo contemporaneo.

Sulla base del principio neoclassico, quelle linee e quei cerchi circoscrivono l'espressività caratteristica dei ritratti di Rembrandt e operano una vera e propria “chiusura” rispetto alla varietà del mondo della vita. Così, quelle linee bianche che avvolgono i ritratti di Rembrandt, se da una parte simbolizzano la forma con cui abitiamo il mondo, allo stesso tempo sono rivelatori del senso di asfissia a cui abbiamo fatto riferimento poc'anzi. Se con Simmel possiamo dire che «simmetria significa, dal punto di vista estetico, dipendenza del singolo elemento dalla compenetrazione di tutti gli altri» (Simmel, 2004b: 186), allora l'algoritmo, nel riunire il magmatico materiale empirico, conferisce un significato ultimo alle cose. Ma proprio quel significato, che si annida nella linearità geometrica, è un cerchio che circoscrive in maniera netta il senso. La produttività e la potenzialità dell'algoritmo, come un centro gravitazionale, attirano attorno a sé il magmatico mondo della vita – magari lasciando fuori dal perimetro tutto ciò che la funzionalità, inscritta nel codice di programmazione, non prevede di computare. Sempre con Simmel, dunque, possiamo affermare che simmetrico significa anche e «nello stesso tempo la chiusura del cerchio così delineato» (p. 186); ed è posizionandosi all'interno del cerchio che matura la sensazione di chiusura rispetto alla ricchezza della vita.



Le conseguenze culturali di questa vera e propria metamorfosi che subisce l'arte di Rembrandt e, simbolicamente, la stessa collettività che agisce e vive entro i perimetri prescritti dagli algoritmi del capitale, sono notevoli e ben argomentati sia da Fredric Jameson ne *Il postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo* che da Mark Fisher in *Realismo capitalista*. Secondo Jameson le caratteristiche costitutive della logica culturale del tardo capitalismo sarebbero: una nuova mancanza di profondità; un conseguente indebolimento della storicità, sia in relazione alla Storia pubblica che alle forme della nostra temporalità privata; un nuovo tipo di tonalità affettiva – definibile come «intensità»; infine, il rapporto profondo e costitutivo di tutto ciò con la nuova tecnologia del sistema economico mondiale (1989: 17-18).

La prima caratteristica è evidente in NR. Se i ritratti di Rembrandt erano le forme espressive attraverso le quali l'individuo borghese veniva rappresentato nella sintesi del suo volto, in NR si ha una simulazione di tale espressività. «Lo stesso concetto di espressione presuppone infatti una scissione all'interno e all'esterno, la muta sofferenza all'interno della "monade" e il momento in cui questa "emozione", spesso in modo catartico, viene proiettata fuori ed eternalizzata come gesto o grido, comunicazione disperata e drammatizzazione esteriore di un sentimento interiore» (p. 27). NR esprime ed induce emozioni, ma queste – essendo il soggetto rappresentato da una riproduzione algoritmica – sono sempre del tutto impersonali. Alle psicopatologie della monade borghese, espresse nel precipitato della sua storicità rappresentato dal ritratto, NR sostituisce la sua riproduzione digitale. Il che non comporta semplicemente un «declino dell'affetto e della sentimentalità in generale», ma una specifica «intensità» emotiva di sentimenti impersonali, che fluttuano liberamente in una dimensione sincronico-spaziale piuttosto che diacronico-storica.

Potremmo considerare dunque NR un *pastiche*: «l'imitazione – giunta a dei livelli di precisione che Jameson, quando ha scritto il saggio, non riusciva neanche ad immaginare – di una particolare maschera – quella dello stile e dei ritratti di Rembrandt –, un discorso in una lingua morta» (o almeno non storica nel senso pieno del termine: recupero contestuale di una tradizione culturale nella sua profondità espressiva). «Il *pastiche* è dunque una parodia bianca, una statua con le orbite vuote» (p. 37). Lo sguardo dei ritratti di NR è infatti la perfetta simulazione della vita e della storicità grazie ad una tecnologia che riesce a riprodurle in maniera matematica. NR sarebbe dunque un esempio di quello che Jameson definisce uno «storicismo che cancella la storia» (p. 38), ovvero un attingere al passato come a una collezione di modelli mai esistiti. «È ad oggetti di questo tipo che vorremmo riservare la concezione platonica del "simulacro" – copia identica di un originale mai esistito» (Ivi). «Si può dire che la cultura del simulacro prenda "vita" in una società in cui il valore di scambio si è talmente generalizzato da cancellare la stessa memoria del valore d'uso, una società in cui, come ha osservato Guy Debord con una frase straordinaria, «l'immagine è diventata la forma finale della reificazione» (cit. in Jameson, 1989: 38-39). La produzione culturale pertanto «non può più mirare direttamente a un preteso mondo reale, a una qualche ricostruzione del passato storico, che fu a suo tempo un presente;



piuttosto, come nella caverna platonica, deve tracciare le nostre immagini mentali del passato sulla parte tra cui è rinchiusa. Se qui resta un qualche realismo è un “realismo” inteso come derivante dallo shock di aver compreso il proprio stato di reclusione» (p. 51).

Accanto alla formazione di un’opera mediante il *pastiche* occorre considerare da vicino la sensazione di chiusura prodotta dalla circolarità con la quale viene simbolizzata l’organizzazione simmetrica della vita. Proprio “nella” circolarità, dal punto di vista culturale, si diffonde la sensazione «che non solo il capitalismo sia l’unico sistema politico ed economico oggi percorribile, ma che sia impossibile anche solo immaginare un’alternativa coerente» (Fisher, 2017: 26). Fino a Jameson «la logica culturale del tardo capitalismo» si caratterizza per il fatto che le società globalizzate esprimevano, meglio di quanto si era fatto lungo il corso della modernità, le esigenze intrinseche al capitalismo (Jameson, 1989). Rispetto alle forme culturali descritte in *Postmodernismo*, tuttavia, secondo Fisher, la cultura oggi si esprime a partire dalla consapevolezza che non vi siano possibili alternative (Fisher, 2017: 35); che le istanze innovatrici che provenivano dal modernismo, seppur gestite da élites, oggi si sono del tutto liquefatte e distribuite lungo tutto il tessuto sociale, rendendo nulle le istanze trasformative (p. 36); e, soprattutto, non si tratta più di dover porsi il problema di come assorbire energie che provengono dall’esterno: non c’è più un fuori (p. 37) e, come tale, quello che è un vero e proprio finale di partita si gioca tutto al suo interno.

Rispetto a questa deprimente e inquietante «atmosfera (...) che agisce come una specie di barriera invisibile che limita tanto il pensiero quanto l’azione» (p. 50), la proposta di Fisher sembra toccare da vicino la stretta relazione tra capitalismo e immaginario. Si tratta infatti di «distruggere l’apparente “ordine naturale”» e puntare sul fatto che «quello che ci viene presentato come necessario e inevitabile altro non è che una contingenza» (p. 51). In altre parole, Fisher propone di dilatare il cerchio della simmetria e di intravedere in quella deformazione un’eccedenza rispetto alla “forma formata”. Al manifestarsi della parte istituita della società capitalistica egli propone di convogliare le energie verso la componente istitutrice.

Se il capitalismo, per come lo abbiamo inteso fin qui, non è altro che istituzionalizzazione di un simbolismo che trova nella distinzione e nella purezza, nella potenza e nel dominio, la matrice di senso attorno a cui si irradiano le azioni collettive, la manifestazione estetica che ne deriva – di cui l’algoritmo NR ne costituisce l’emblema – è l’espressione chiara e tangibile di un sentimento di chiusura che avvolge le vite di ognuno di noi. Così, se l’assenza di alternative è la sensazione percepita all’interno della circolarità simmetrica, per ritornare all’indicazione di Fisher occorre puntare l’attenzione sulla contingenza e sulla possibilità di deformare il cerchio. A partire da questa indicazione, la relazione con l’immaginario si fa fruttuosa. Con Castoriadis, infatti, possiamo dire che l’immaginario non è tanto «immagine *di*», quanto piuttosto «creazione incessante ed essenzialmente indeterminata (sociale-storica e psichica) di figure/forme/immagini, a partire da cui soltanto si può parlare *di* “qualche cosa”» (Castoriadis, 1995: XXXVIII) e come tale «la posizione di figure sensate o



di senso raffigurato» si fonda sempre sull'«essere-così del soggetto in quanto vivente, e si trova sempre (...) in una relazione di ricezione/alterazione rispetto a ciò che era stato già rappresentato dalla psiche e per essa» (pp. 269-270). Il cerchio della simmetria, così, nel simbolizzare la componente istituita della cultura capitalistica, in quanto forma formata conferisce un senso specifico all'azione collettiva. Ma rispetto al cerchio chiuso c'è la vita che pullula e l'essere-così del vivente che si esprime nella contingenza, nell'incessante procedere della creazione, costeggia con la propria carica istituyente il cerchio della simmetria. Accanto alla forma formata è necessario pensare alla "forma formante" quale deformità del cerchio e quale possibile apertura rispetto a quella sensazione claustrofobica descritta da Fisher.

Lo scarto possibile risiede forse proprio tra le pieghe della simmetria algoritmica che circoscrive, con il suo cerchio, l'opera di Rembrandt. È proprio la cifra caratteristica dei ritratti di Rembrandt, che pur caratterizzandosi per l'assenza di «trasparenza logica» (Simmel, 1985: 146); pur nel fatto che la vita appaia «più aggrovigliata, ricca di elementi, apparentemente meno chiara» (p. 146); da quei volti risalta qualcosa di «molto più aperto, illuminato a fondo, un essere che ci è comprensibilmente familiare» (p. 146) rispetto a quanto invece non riusciva a fare l'arte rinascimentale. Quest'ultima - che con l'algoritmo è legata da un'intima analogia -, fondandosi sulla capacità di astrarre un momento singolare della vita, si eleva come la parte fissata di un movimento psico-fisico continuo; e per via di questa astrazione «la forma ha un carattere compiuto» (p. 144). È dentro questa compiutezza rigidamente circoscritta dal formalismo simmetrico e razionalizzante, per quanto le particolarità sono riunite con la massima chiarezza, che si percepisce qualcosa che sfugge alla conoscenza, ossia «qualcosa di enigmatico e chiuso» (p. 144). L'arte rinascimentale e il neoclassicismo dell'algoritmo, con la loro simmetrica propensione al razionalismo, ricadono nell'inquietante sensazione che un alone di mistero possa compromettere la linearità del cerchio, deformandone la quasi perfetta propensione dei raggi a toccare ogni lato della circonferenza. Un mistero, dunque, aleggia sull'agghiacciante chiusura del cerchio della simmetria e, come un sovrappiù che eccede la rigidità della forma formata, si percepisce nell'inquietante sguardo di quella figura prodotta dall'algoritmo (Tramontana, 2018: 146-147). Quel vuoto prodotto, malgrado tutto il razionalismo, apre un varco alla carica istituyente. Nell'immaginario è certamente riposta la capacità di circoscrivere il perimetro della vita associata e di forgiare su di essa il proprio marchio. Quello sguardo, dunque, è rivelatore di un'eccedenza istituyente. Quello che manca è una forma per potersi dire collettiva. Isolati dentro il perimetro della cornice in cui sono incastonati, gli occhi di NR non possono bastare a cambiare le sorti di una collettività intera e a stravolgere gli esiti di una vicenda che attanaglia soggetti tra i più diversi tra loro. Ma l'isola, come le stelle, possono essere riunite dallo sguardo di chi sa pensare la riunione e come le costellazioni, anche gli arcipelaghi, se opportunamente riuniti, possono dare un senso nuovo alla semplice manifestazione empirica del mondo. Nel 1936 Walter Benjamin terminava il suo saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* con un appello finale alla "politicizzazione dell'arte" (2000:



48). Le creazioni culturali della nuova arte digitale come NR possono essere considerate «come nuove forme peculiari di realismo (o almeno di mimesi della realtà), nello stesso momento in cui possono parimenti essere analizzati come altrettanti tentativi di distrarci e sviarci da quella stessa realtà o di camuffarne le contraddizioni per risolverle nella maschera di varie mistificazioni formali» (1989: 93-94). Si tratterebbe di delineare una nuova estetica che riesca a rappresentare “simbolicamente” l’esperienza del nuovo capitalismo cognitivo e la sua “verità” in maniera tale che «noi possiamo cominciare ad afferrare nuovamente il nostro porci come soggetti individuali e collettivi e a riguadagnare una capacità di agire e lottare, che al presente è neutralizzata dalla nostra confusione spaziale e sociale» (pp. 102-103).

## Bibliografia

- Adorno T. W. (1976), *Scritti sociologici*, Torino, Einaudi.
- Adorno T. W. (2004), *Dialettica negativa*, Torino, Einaudi.
- Bataille G. (2007), *Lascaux. La nascita dell’arte*, Milano, Mimesis Edizioni.
- Benjamin, W. (1997), *Sul concetto di storia*, Torino, Einaudi.
- Benjamin, W. (2000), *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi.
- Benjamin W. (2002), *I «passages» di Parigi*, Torino, Einaudi.
- Berger P., Luckmann T. (2007), *La realtà come costruzione sociale*, Bologna, Il Mulino.
- Boltanski L., Chiappello È. (2014), *Il nuovo spirito del capitalismo*, Milano, Mimesis.
- Bolter J. D. (1985), *L’uomo di Turing. La cultura occidentale nell’età del computer*, Parma, Società Produzioni Editoriali.
- Burgio A. (1999), *Modernità del conflitto. Saggio sulla critica marxiana del socialismo*, Roma, DeriveApprodi.
- Castoriadis C. (1995), *L’istituzione immaginaria della società (parte seconda)*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Durand G. (1972), *Le strutture antropologiche dell’immaginario*, Bari, Dedalo.



- Durand G. (1996), *L'immaginario*, Como, Red.
- Durkheim E. (1977), *La divisione del lavoro sociale*, Milano, Edizioni di Comunità.
- Finn E. (2018), *Che cosa vogliono gli algoritmi. L'immaginazione nell'era del computer*, Torino, Einaudi.
- Fisher M. (2017), *Realismo capitalista*, Roma, Nero.
- Fraser N. (2019), *Capitalismo. Una conversazione con Rahel Jaeggi*, Milano, Mimesis.
- Fumagalli A. (2007), *Bioeconomia e capitalismo cognitivo, Verso un nuovo paradigma di accumulazione*, Roma Carocci Editore
- Giddens A. (1994), *Le conseguenze della modernità. Fiducia e rischio, sicurezza e pericolo*, Bologna, Il Mulino.
- Gillespie T. (2014), *The Relevance of Algorithms*, in Gillespie T., Boczkowski P. J., Foot K. A. (eds.), *Media Technologies. Essays on Communication, Materiality, and Society*, pp. 167-193, Cambridge-London, MIT Press.
- Goffey A. (2008), *Algorithm*, in M. Fuller (Ed.), *Software Studies. A Lexicon*, pp. 15-20, Cambridge-London, MIT Press.
- Gorz A. (1992), *Metamorfosi del lavoro. Critica della ragione economica*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Gorz A. (2003), *L'immateriale. Conoscenza, valore e capitale*, Torino, Bollati Boringhieri
- Habermas J. (1975), *Lavoro e interazione*, Milano, Feltrinelli.
- Habermas J. (1986), *Teoria dell'agire comunicativo*, Bologna, Il Mulino.
- Hegel, (2005), *Lineamenti di filosofia del diritto*, Bari, La Terza.
- Iacono A. M. (2003), *Il borghese e il selvaggio. L'immagine dell'uomo isolato nei paradigmi di Defoe, Turgot e Adam Smith*, Pisa, ETS.
- Jameson F. (1989), *Il postmodernismo o la logica culturale del capitalismo*, Milano, Garzanti.



Kurz R. (1994), *L'onore perduto del lavoro. Tre saggi sulla fine della modernità*, Roma, manifestolibri.

Marfil Carmona R., Álvarez Rodríguez M. D. (2018), El software creativo en la educación artística: Reflexiones y posibilidades en torno a «The next Rembrandt», *Revista Communiars*, n. 1: 21-28.

Marx K. (1997), *Lineamenti fondamentali della critica dell'economia politica*, Scandicci, La Nuova Italia Editrici.

Marx K. (2010), *L'alienazione*, Roma, Donzelli.

Marzo P. L. (2015), L'immaginario sociale. Una prospettiva ambientale, *Quaderni di Teoria Sociale*, n. 2: 97-114.

Mele V. (2015), "At the Crossroads of Magic and Positivism". The Roots of a Conjectural Paradigm Though Benjamin and Adorno, *Journal of Classical Sociology*, Vol. 15, n. 2: 139-153.

Mele V. (2017), Immagini, sintomi, tracce. La fisiognomica tra storia e sociologia, *Quaderni di teoria sociale*, vol. 1, n. 20: 159-181.

Mele V. (2019), Il materiale e l'immaginario, in Marzo P. L., Mori, L. *Le vie sociali dell'immaginario. Per una sociologia del profondo*, Milano, Mimesis.

Moulier Boutang Y. (2007), *Le capitalisme cognitif : la nouvelle grande transformation*, Paris, Éd. Amsterdam,

Offe C. (1983), Arbeit als soziologische Schlüsselkategorie?, in Matthes J. (a cura di), *Krise der Arbeitgesellschaft*, Frankfurt a. M.

Pendenza M., Romania V., Ricotta G., Iannone R., Susca E. (a cura di) (2019), *Capitalismo e teoria sociologica*, Milano, Franco Angeli.

Rifkin J. (1995), *La fine del lavoro. Il declino della forza lavoro globale e l'avvento dell'era post-mercato*, Milano, Baldini & Castoldi.

Simmel G. (1970), Stile germanico e stile classico-romano, in Simmel G., *Saggi di estetica*, pp. 55-64, Padova, Liviana editrice.

Simmel G. (1985), Rembrandt, in Simmel G., *Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte*, pp. 137-196, Bologna, il Mulino.



- Simmel G. (1995), *Le metropoli e la vita dello spirito*, Roma, Armando.
- Simmel G. (1997), *Intuizioni della vita. Quattro capitoli metafisici*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- Simmel G. (1998), *Sociologia*, Torino, Edizioni di Comunità.
- Simmel G. (2004), *Filosofia del denaro*, Torino, UTET.
- Simmel G. (2004) Estetica sociologica, in De Simone A. (Ed.), *Leggere Simmel. Itinerari filosofici, sociologici ed estetici*, pp. 178-200, Urbino, Edizioni Quattroventi.
- Simmel G. (2007), *Rembrandt. Un saggio di filosofia dell'arte*, Milano, Abscondita.
- Simmel G. (2011), *Le metropoli e la vita dello spirito*, Roma, Armando.
- Tramontana A. (2018), Interazione, in Tirino M., Tramontana A., *I riflessi di Black Mirror. Glossario su immaginari, culture e media della società digitale*, Roma, Rogas.
- Tramontana A. (2019), L'anse du smartphone et la surface du conflit contemporain, *Sociétés. Revue des Sciences Humaines et Sociales*, n. 144: 47-56.
- Tramontana A. (2020), La forma degli smartphone e la vita quotidiana. Una prospettiva simmeliana, in D'Andrea F., Federici C. (a cura di), *L'ultimo Simmel. Esiti e aperture di un percorso intellettuale*, Milano, Meltemi.
- Vercellone C. (2006), *Capitalismo Cognitivo*, Roma, manifestolibri.
- Voza M. (1988), *Il sapere della superficie. Da Nietzsche a Simmel*, Liguori, Napoli.
- Weber M. (1991), La scienza come professione, in *Il lavoro intellettuale come professione*, Torino, Einaudi.