



A JOURNAL OF THE  
SOCIAL IMAGINARY

# Vivere con le immagini. Trump e l'estetizzazione della politica

Antonio Tramontana

tramontanaa@unime.it

Department of Cognitive Sciences, Psychology, Education, and Cultural Studies |  
University of Messina



## Abstract

*Living with Images: Trump and the Aestheticization of Politics*

This paper explores contemporary visual culture through the lens of social imaginaries, focusing on how images not only represent but actively produce meaning, affect, and power. Drawing on the works of Fabio La Rocca (*Vivere nelle immagini*) and Andrea Rabbito (*Pictorial Trump*), it investigates the immersive, affective, and performative dimensions of the visual, with particular attention to the role of the body as both medium and frame of perception. The political use of images is examined through the case of Donald Trump. Through Andrea Rabbito's *Pictorial Trump*, it reveals how visibility reshapes public space, forms of authority, and the dynamics of collective imaginaries in today's digital media environment.

## Keywords

Visual culture | Social imaginary | Body | Aestheticization of politics | Picture

In una sala collocata in un palazzo posto su un'isola del Reno si organizzò la cerimonia di consegna della Duchessa Maria Antonietta ai francesi. A breve sarebbe diventata la futura Regina di Francia. Poco prima della cerimonia sostò davanti a quella sala un giovane Goethe attraversato da una sensazione di ripulsa verso la quantità di arazzi circondati da fitti ornamenti contenenti rimandi a Giasone, Medea, Creusa. Dinnanzi a tale *pastiche* di icone decontestualizzate rispetto ai significati di quella cerimonia, Goethe non poté che inveire contro l'incuria manifestata dagli architetti, dai decoratori e dai tappezzieri di Francia, dal momento che le immagini, a suo dire, operano sui sensi e sulla mente, lasciando impressioni ed evocando presagi (Goethe, 1962). Quella di Goethe non è solo la reazione romantica all'uso improprio delle immagini. Ci troviamo dinnanzi al testimone privilegiato che osserva l'incuria nel trattare l'apparato iconografico. Si tratta di una denuncia verso l'assenza di una cultura visuale in grado di cogliere la penetrabilità delle immagini vive.

In un certo senso il libro di Fabio La Rocca riprende lo stesso anelito. Non solo e non tanto ripristinare la necessità di prendere sul serio le immagini, ma cogliere la portata e l'impatto di quella gran quantità di immagini vive che ci circonda quotidianamente. Sorprendentemente l'impianto del libro sembra provocare la stessa sensazione descritta da Goethe davanti agli arazzi che decorano i rituali di corte. Operando per frammenti, La Rocca pone il lettore dinnanzi a una costellazione di fenomeni che ruotano attorno al mondo delle immagini e che spesso si generano a partire da esse. Dunque, da una parte potremmo dire vecchie questioni. Al posto di tendaggi e stucchi troviamo gli schermi degli smartphone e le telecamere installate nelle *smart cities*. Se si considerano però nuovi modi di agire e relazionarsi con la tecnologia (e la cultura) digitale si scorgono allo stesso tempo nuovi problemi. A partire dall'integrazione sempre più stringente che si determina tra vari dispositivi (complice la tecnologia digitale) l'analisi critica contemporanea ha innescato un confronto sempre più serrato con la determinazione di un nuovo ambiente costituito dalla sfera dei media e dentro la quale si "attuano specificità comuni caratterizzanti la nostra cultura e dando significato al nostro agire" (La Rocca, 2023: 16).

Inserendosi nel filone di studi ormai consolidato dell'*Iconic turn* (Boehm, 2009; Mitchell, 2017), ossia la certificazione quasi irrimediabile della centralità che l'immagine assume nelle società definite oculocentriche (Rose, 2001), La Rocca immerge il lettore in ambiti e problemi con cui oggi la cultura visuale è chiamata a confrontarsi e lo accompagna nei meandri di quella che è stata definita plenitudine digitale (Bolter, 2020). Rispetto alla classica divisione che la sociologia visuale opera nell'approccio a questo fenomeno (Harper, 2012), quella di La Rocca è una sociologia "sulle" immagini e, dunque, una modalità di osservare una data collettività a partire dalle immagini che produce all'interno di un contesto specifico – e in questo caso all'interno di un ambiente mediale di tipo digitale. La caratteristica che assume tale ambiente è il fatto di essere costitutivo – mediante il repertorio di azioni, sensi, immagini, costellazioni, atti simbolici, emozioni – dell'immaginario sociale contemporaneo. Tale definizione del contesto comporta una serie di premesse metodologiche per coglierne la portata e l'insieme di questioni a esso connesso. Nei "Cenni introduttivi" dichiara di applicare la modalità immersiva del *flâneur*. Per



quanto sospinto certo da un'attitudine soggettiva, ha comunque il pregio di portare all'attenzione i frammenti sintomatici che "formano, nel loro insieme, una struttura significativa e leggibile del mondo socio-culturale mediologico" (La Rocca, 2023: 17). Se l'approccio richiama alla mente tanto l'opera di Simmel, quanto quella di Benjamin, l'oggetto di studio sembra piuttosto essere il magma di significati prodotto dalle nostre società e che per Castoriadis (2022) si tratta propriamente dell'immaginario sociale.

L'invito è di ingaggiare la corporeità del ricercatore nell'affollamento delle rappresentazioni collettive per cogliere da una parte la portata dell'impatto che le immagini hanno nella vita di tutti noi, dall'altra di mettere alla prova la carnalità dell'immaginario. Si tratta dunque di cogliere l'eccedenza della realtà cognitiva dell'immagine. Ed è sulla base di tali premesse che si comprendono meglio i titoli di alcuni dei dieci frammenti proposti da La Rocca. L'"emozione connessa" (2023: 27-40), "Schermologia vissuta" (ivi: 41-48), "Pensare con gli occhi" (ivi: 49-56), non sono tanto formule roboanti e che mirano all'estetizzazione dei concetti, quanto l'esito di un progetto scientifico che mira a cogliere tanto la complessità con cui diamo vita e definiamo le nostre società, quanto la profondità dell'interrogativo che la produzione, lo scambio e il consumo quotidiano delle immagini visive, dovrebbe porre a un qualsiasi scienziato sociale e, in particolar modo, alla sociologia. Nel considerare il fatto che "la tecnica partecipa e dà senso alla costruzione del reale trasformandolo e, allo stesso tempo, produce variazioni dell'equilibrio sensoriale" (ivi: 20), l'approccio proposto dall'autore mira a cogliere non tanto e non solo un contesto culturale specifico. Si spinge, invece, fino alla messa a fuoco di quelle che sono le atmosfere sociali (Griffero, 2017), le connotazioni emotive che danno una particolare coloritura del mondo e come tale partecipa alla messa in forma del nostro immaginario. Dunque, nel mettere al centro la modalità con cui ci relazioniamo alle immagini e, pertanto, ponendo l'attenzione su come percepiamo le immagini per mezzo dei dispositivi tecnici digitali, riporta l'attenzione sull'"uomo-flusso", colui cioè che segna "il passaggio da una personalità mono-psichica a quella flusso-schizide" e che determina altresì "la morte del soggetto cartesiano e l'apparire trionfale della presenza ibrida dell'uomo simbiotico" (La Rocca, 2023: 21).

Se essere presente in determinati posti grazie all'uso degli schermi comporta una modalità del tutto nuova di relazionarsi con sé e con gli altri, allo stesso tempo si determina inevitabilmente un nuovo modo di sentire il mondo e, con esso, non solo e non tanto presenza di nuovi dispositivi con cui relazionarci al mondo, ma una nuova aura con cui dare senso a quanto viene percepito e vissuto. La Rocca analizza il "ritorno vitalizzante dei sentimenti e delle emozioni che contaminano la nostra realtà sociale su diverse forme" (ivi: 27) e che, seppur definiscono e influenzano i legami sociali, nell'ottica dell'analisi proposta, mediante la flaneristica "immersione partecipativa", punta a comprendere "il simbolismo emotivo delle pratiche quotidiane messe in rete dai singoli" (ivi: 29) che si determina per tramite della condivisione di contenuti culturali. Il contributo che pertanto offre è quello di orientare l'attenzione del lettore verso il fatto che "tramite la panoplia di immagini condivise, ci troviamo di fronte alla costruzione di una coscienza collettiva determinata dalle condotte emotive" (ivi: 33).



Le immagini dunque riportano in superficie la “parte maledetta” della modernità. Con esse è possibile cogliere come il mondo eccede l’iper-razionalismo con cui vengono fabbricati i dispositivi tecnici e, dunque, tutta la realtà strumentale di cui è fatto il nostro mondo. Mettono inoltre in evidenza un di più che si colloca accanto al simbolismo che veste i panni dei chip e si attanaglia nell’organizzazione industriale globale. Rispetto a tutto il trionfalismo incentrato sul dominio della tecnica, la lettura di *Vivere nelle immagini* pone l’attenzione sul calco negativo del mondo: gli affetti e le emozioni. Tale metà mal celata dell’umano emerge tutte le volte che viene dato abbastanza risalto al corpo. Nei termini discussi fino adesso è attorno alla corporeità che si avviluppa la complessa vita delle immagini. Il corpo svolge infatti parti delle funzioni individuate da Simmel (1985) nella cornice. Mediante il corpo/cornice un’immagine si distacca dal profluvio del magmatico mondo delle rappresentazioni e acquisisce senso unitario e indipendente. La percezione sensoriale che si realizza mediante il corpo definisce i confini di un’immagine e, anzi, la organizza attorno a un centro. In quanto tale è appunto per via del corpo/cornice che si stabilisce un al di qua e un al di là di una rappresentazione. In quanto funzione liminale, nella corporeità si scongiura il fatto che l’immagine si disperda in una “continua esosmosi ed endosmosi con l’esterno” (ivi: 101).

Nel fatto di essere il frame carnale di un’immagine, a partire dal corpo/cornice è possibile distinguere almeno due tipi di immagini. Sulla base del supporto corporeo Wunenburger (1999) individua nelle immagini che abitano l’ambito psichico – e in cui rientrano quindi nella categoria delle immagini mentali – qualcosa di differente rispetto alle immagini esterne al soggetto – e che si differenziano tra loro a secondo del tipo di materialità con cui si cristallizzano (Tramontana, 2019; 2023). Se sulla base di tale distinzione in un’immagine è possibile individuare una natura immateriale da una materiale, Wunenburger è lapidario nel sostenere che, per quanto possa esserci una natura comune, tra una statua e un sogno c’è da mettere in conto il differenziale della manifestazione. W. J. T. Mitchell (2005) impiega invece la ricchezza della lingua inglese per distinguere le *images* (le immagini immateriali) dalle *pictures* (quelle materiali). Le immagini-*images* diventano *pictures* nel momento in cui utilizzano un supporto (medium) per essere percepiti (per mezzo del corpo) e in quanto tale le immagini-*pictures* sono un’esperienza corporea determinata, che si realizza nella specificità del momento e a partire da condizioni sociali determinate. D’altra parte, le immagini-*pictures*, pur essendo fruite mediante la materialità e diventando esperienza carnale, si trasmutano a loro volta in immagini-*images*, vangando così di corpo in corpo e attraversando il tempo e lo spazio.

Ricapitolando, il corpo delimita il contesto della percezione e l’immagine acquista un senso. In questo caso il corpo/cornice svolge una funzione liminale e definisce il perimetro di un’immagine. Il corpo/cornice però fornisce il supporto su cui l’immagine può esprimersi e in questo caso emerge la sua natura differenziale e distintiva, determinando la qualità (materiale o immateriale) di un’immagine. Sia esso liminale o distintivo, il corpo/cornice rappresenta la *vis cetrifuga* di un’immagine e in questo caso a partire dal corpo l’immagine trova le energie per potersi imporre al mondo. Vi è tuttavia una *vis centripeta* da tracciare per seguire la traiettoria che





percorre l'immagine verso il corpo e dunque la via mediante cui l'immagine si fa veicolo di trasformazione della corporeità, della realtà affettiva ed emozionale. Nel percorrere tale traiettoria è possibile scorgere nelle immagini la possibilità di stabilire relazioni di potere. Per Rancière "ciò che definisce al tempo stesso il luogo e le implicazioni della politica come forma di esperienza è una suddivisione dei tempi e degli spazi del visibile e dell'indivisibile, della parola e del rumore" (2000: 13). Nel fatto che "la politica riguarda ciò che si vede e ciò che se ne può dire, chi ha la competenza per vedere e chi le qualità per dire, le proprietà degli spazi e i possibili del tempo" (ivi: 14), le immagini sono lo strumento con cui stabilire i valori attorno a cui distribuire i principi di inclusione e di esclusione. La *faces* politica delle immagini viene collocata da Benjamin al termine della penetrante analisi sulle immagini moderne riprodotte tecnicamente e costituisce l'aspetto sicuramente più tragico de *L'opera d'arte*. Il fascismo degli anni '30 si presenta lì come una formazione politica che utilizza l'estetica per galvanizzare le masse. L'estetizzazione della politica quale via per legittimare l'ideologia conservatrice era la formula di governo basata su un utilizzo estremamente consapevole di tecniche di (ri)produzione delle immagini. "Alla violenza esercitata sulle masse, che vengono schiacciate nel culto di un duce" nota Benjamin (1996) "corrisponde la violenza da parte di un'apparecchiatura, di cui esso si serve per la produzione di valori culturali" (ivi: 46).

L'utilizzo di apparati tecnici di produzione del valore culturale più sofisticati dell'allora recente scoperta della cinematografia sono al pari di allora fenomeni di estetizzazione della politica. La stessa conquista (per due volte) della presidenza degli Stati Uniti da parte di Trump è un fenomeno di gestione delle disuguaglianze per mezzo del governo delle emozioni e degli affetti attraverso le immagini. È quanto emerge in parte dall'analisi compiuta da Andrea Rabbito in *Pictorial Trump*. Sin dal titolo e dall'assonanza con la terminologia di Mitchell appare chiara l'impostazione teorica. Nell'individuare in Trump quel fenomeno capace di indicare il ruolo politico delle immagini, queste ultime, intese come immagini-*pictures*, sono quell'arma efficace con cui affermarsi prima come costruttore edile, poi come presidente degli USA e, infine, il centro propulsore con cui ritornare alla ribalta e conquistare un secondo mandato. Non si tratta tanto di un uso sapiente e costoso dell'immagine per vincere una campagna elettorale. Si tratta piuttosto di osservare un uso efficace del nuovo statuto dell'immagine nella sua realtà dinamica e dove i termini in questione (la *picture* e Trump) si influenzano vicendevolmente. Si tratta pertanto di cogliere il fenomeno di messa in relazione di due termini: da una parte "la *picture* ha contribuito alla sua vittoria e continua ad assumere un ruolo centrale nella sua comunicazione" (Rabbito, 2025: 157). Dall'altra "alcune specificità dell'immagine nuova vengono sfruttate con costanza metodica e precisa perseveranza tanto da far imporre alcune inedite caratteristiche della *new picture* e rendere consueto un determinato suo utilizzo e un suo modo di apparire, di presentarsi nella nostra quotidianità" (*Ibidem*).

Le tracce del farsi *picture* da parte di Trump sono presenti sin dagli esordi. Come emblema dei primi successi, la Trump Tower non è per Rabbito una costruzione fatta di acciaio e cemento (sulla cui provenienza spesso si è speculato circa i suoi rapporti

con le organizzazioni mafiose del periodo). Trump ha concepito un intero edificio come una *picture*. La sua costruzione sarebbe servita alla “promozione di sé e del proprio operato, con una cura scrupolosa del tipo di immagine mediatica che si sarebbe diffusa della sua persona” (ivi: 19). La *picture*-Tower si è rivelata un dispositivo di estrazione del valore dell’immagine da un grattacielo e un metodo per accrescere il proprio potere fondato su tre fasi: 1) messa in moto di attività al fine di raggiungere visibilità; 2) utilizzo del potere contrattuale ottenuto dalla circolazione dalla fama e attenzione ricevuta; 3) conversione del potere acquisito in alto rischio d’impresa quale chiave per assicurarsi maggiori guadagni (Cfr. ivi: 22).

La Trump Tower rivela pertanto come le qualità della *picture* hanno potuto imprimere il sigillo del successo sulla biografia di Trump. C’è tuttavia da considerare il sigillo con cui sono impresse le caratteristiche peculiari di Trump sulle *pictures* al punto da rendere quest’ultima una vicenda singolare. L’immagine di Trump è una modalità di produzione, trasmissione e diffusione di insolenza, arroganza, spavalderia e slealtà. Sono qualità, queste, che, oltre a essere elementi efficaci con cui risorgere dalle ceneri e conquistare per la seconda volta la Presidenza, hanno determinato “un’accelerazione profonda delle novità messe in moto nel mondo delle immagini” (ivi: 158). L’assenza di limiti e la spregiudicatezza nell’uso di immagini, l’attitudine aggressiva e vendicativa nei confronti dei media e *broadcasting*, l’uso delle tecniche per rendere virali i contenuti sulla rete, sono qualità che si intrecciano con le condizioni descritte in precedenza e, nel complesso, tracciano i confini di qualcosa di nuovo e inquietante. Qualcosa con cui confrontarsi in un futuro che probabilmente sopravviverà allo stesso Trump.

In quanto forza attiva che attraversa il sociale, l’immagine è dunque capace di produrre effetti reali tanto nella sfera intima quanto in quella collettiva. Poste sempre più al centro della costruzione della realtà e delle forme di dominio, esse richiedono una sensibilità visuale capace di cogliere l’eccedenza simbolica, affettiva e politica che ogni immagine porta con sé. Una “schermologia vissuta” potrebbe tracciare una traiettoria capace di farsi strada rispetto all’accecamento provocato dallo scintillio delle immagini. Se queste sono sempre più capaci di farsi politico, rispetto a *pictures* che ridisegnano le relazioni tra individui che coabitano lo spazio pubblico, l’approccio flâneuristico può essere considerato una via (possibile) per coabitare criticamente tale lo spazio.



## Bibliography

- Goethe J. W. (1962), *Werke* (vol. X), Zürich, Artemis.
- Benjamin W. (1996), *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi.
- Boehm G. (2009), *La svolta iconica*, Roma, Meltemi.
- Bolter J. D. (2020). *Plenitudine digitale. Il declino della cultura d'élite e lo scenario contemporaneo dei media*, Roma, Minimum Fax.
- Castoriadis C. (2022), *L'istituzione immaginaria della società*, Milano, Mimesis.
- Cometa M. (2020), *Cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina.
- Griffero T. (2017), *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Milano, Mimesis.
- Harper D. (2012), *Visual Sociology*, London, Routledge.
- La Rocca F. (2023), *Vivere nelle immagini. Frammenti di un immaginario mediale*, Formigine (MO), Edizioni Estemporanee.
- Mitchell W. J. T. (2005), *What do Pictures Want? Lives and Loves of Images*, Chicago London, The University of Chicago Press.
- Mitchell W. J. T. (2017), *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale: immagini, sguardi, media, dispositivi*, Torino, Einaudi.
- Rancière J. (2000), *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique.
- Rose G. (2001), *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, London, Sage.
- Pinotti A., Somaini A. (2016), *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Torino, Einaudi.
- Simmel G. (1985), "La cornice", in G. Simmel, *Il volto e il ritratto*, Bologna, il Mulino.
- Tramontana A. (2019), *I cristalli della società. Simmel, Benjamin, Gehlen, Baudrillard e l'esistenza multiforme degli oggetti*, Milano, Meltemi.



Antonio Tramontana  
*Vivere con le immagini*

Tramontana A. (2023), "The Matter of the Imaginary in the Dynamics and Tensions of the Social World", in P. L. Marzo, L. Mori (eds.), *The Social Routes of the Imaginary*, London, Rowman & Littlefield Publishing.

Wunenburger J.-J. (1999), *Filosofia delle immagini*, Torino, Einaudi.

