



# L'immaginario e gli oggetti. Per una sociologia della superficie

**Authors** Fabio La Rocca

fabio.la-rocca@univ-montp3.fr

Institut de Recherches Sociologiques et Anthropologiques | Université Paul-Valéry Montpellier

Antonio Tramontana

tramontanaantonio@gmail.com

Dipartimento COSPECS | Università degli Studi di Messina

**Abstract** *Imaginary and Objects. For a Sociology of Surface.* The aim of this paper is to clarify the relationship between objects and imaginary. Objects are investigated as the skin of the imaginary. In this way, objects allow us to define the figure of a specific era. Furthermore, starting from a sensory relationship with objects, we fulfill our existence precisely from their use. In this context we believe that a sociology of surface is the epistemological tool to investigate the complex relationship between humankind and objects.

**Keywords** Objects | Imaginary | Figure | Sociology of Surface | Sensory Relationship





Tutto ciò che è deve anche dare cenno di sé e mostrarsi.

Goethe, *Teoria della natura*

Chaque objet est le miroir de tous les autres.

Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*

Ogni gesto invoca insieme una materia e una tecnica, suscita un materiale immaginario.

Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*

Le gadget de définit en fait par la pratique qu'on en a, qui n'est ni de type utilitaire ni de type symbolique, mais LUDIQUE. C'est le ludique qui devient la tonalité dominante de notre habitus quotidien, dans la mesure précisément où tout, objets, biens, relations, services, y devient gadget.

Jean Baudrillard, *La société de consommation*

## 1. La pelle dell'immaginario: per una fanerologia dei mondi sociali<sup>1</sup>.

Ne *Il pittore della vita moderna*, Baudelaire imbastisce una difesa senza precedenti nei confronti del trucco - e con essa una polemica senza esclusione di colpi contro l'idea secondo cui più naturalmente le cose si presentino ai nostri occhi e maggiore sia il suo grado di verità. Un volto non truccato non esprime più verità di quello imbellettato e il gioco di luci e di colori, con la critica di Baudelaire, acquistano nuovo valore. Nel fatto che «il trucco non deve nascondersi, né evitare di farsi vedere» (Baudelaire, 1994: 131), è riposta l'idea che il mondo delle apparenze abbia la capacità di rivelare con una certa immediatezza un certo grado di verità maggiore di quanto invece non faccia la ricerca del suo lato più puro ed essenziale. L'uso della cipria, nel rendere uniforme il gioco di colori peculiare della pelle, per la sua capacità di creare «un'astratta unità» (Baudelaire, 1994: 131) rende la persona che ci sta di fronte un essere che aspira a trascendere la sua condizione biologica e, come sospinto dalla necessità di superare la condizione imposta dall'*hic et nunc*, tende inesorabilmente a volersi mostrare come «un essere divino o superiore» (Baudelaire, 1994: 131).

---

<sup>1</sup> Il contributo qui presentato dagli autori è stato scritto a quattro mani e a seguito di riflessioni sviluppate in comune. Convenzionalmente, tuttavia, è possibile attribuire il paragrafo 1 ad Antonio Tramontana e il paragrafo 2 a Fabio La Rocca.



Questa aspirazione trova, grazie al trucco, la via per rendersi manifesto, ma il carattere espressivo dello spirito, nel sottoporsi al movimento centrifugo trova il suo *pendant* nell'occhio. L'occhio, infatti, «penetra, supplica, circoscrive uno spazio, vaga intorno, afferra quasi alle spalle il suo oggetto desiderato e lo trae verso di sé» (Simmel, 1985: 48). Rispetto al mondo, per come esso si presenta, l'occhio è da considerarsi un organo dotato di azione. Nello scegliere e nel creare connessioni tra parti, questo nostro organo è in grado di creare unità altrimenti inesistenti per noi ed è proprio grazie a questa capacità di azione dell'organo oculare che il grado di verità può valere non tanto nell'atto di disvelare le oscure trame di cui è composto un qualsiasi fenomeno: la verità colta dall'occhio si determina piuttosto a partire dalla relazione che si determina con il modo con cui le cose si presentano. Se infatti si è nella posizione di poter cogliere con un colpo d'occhio la peculiarità di una persona, l'opportunità offertaci dal fatto di essere riusciti a strappare per un solo momento un dato dalla realtà fenomenica lo si deve proprio al fatto di essere entrati in connessione con il velo - e dunque, di nuovo, con Baudelaire, si può dire che la verità sta nel trucco e non in ciò che esso ricopre.

Occorre dunque poggiare lo sguardo su come le cose appaiono e di questa consapevolezza Benjamin ne fece un vero e proprio programma di ricerca. Nel ritenere che «né l'involucro, né l'oggetto velato è il bello, ma l'oggetto nel suo involucro» (Benjamin, 1995: 236), la superficie diventa il punto verso cui orientare lo sguardo nel suo lavoro sui *passages*. Scopo di quel lavoro mai compiuto era utilizzare la nascita di nuovi luoghi metropolitani al fine di vedere da vicino il modo attraverso cui la modernità ha fatto irruzione nella vita collettiva del XIX secolo. Così, nei *passages* Benjamin riponeva la fiducia che «in un'opera è custodita e conservata tutta l'epoca» (Benjamin, 1997: 53), la manifestazione particolare di un fenomeno architettonico costituiva un'opportunità per il procedere euristico che spesso caratterizzava la sua ricerca. Il sorgere di queste nuove forme architettoniche era il risultato dello stridere di forze mastodontiche. Da una parte grandi masse europee stavano per compiere l'esperienza con uno degli eventi più straordinari del XIX secolo: la rivoluzione industriale. Dall'altra l'intero tessuto collettivo urbano stava per subire uno squarcio causato dalla neonata configurazione del capitalismo. Così un nuovo modo di produrre merci e nuove vie per farle circolare, tra le tante novità dell'epoca, avevano lasciato sul campo nuove strutture architettoniche e i *passages*, più di altri possibili fenomeni, avevano il pregio di mostrare l'ergersi di una nuova era per il corso dell'umanità. Nell'essere il parto di una favorevole congiuntura del mercato tessile, essi costituivano la possibilità di poter studiare da vicino come i fatti economici si esprimevano nella vita collettiva e la forma architettonica era appunto la superficie di movimenti di per sé intangibili: «la fantasia immaginifica di un inconscio collettivo che, sognando, superava i suoi confini storici». Per comprendere più da vicino questi sogni collettivi, il suo



sguardo si posa dunque sui materiali di costruzione (il vetro, il ferro, il marmo, la ghisa, etc.) o sulle merci vendute dentro questi antesignani degli odierni centri commerciali.

In definitiva, la dimensione più evanescente (le immagini da sogno che hanno abitato la collettività) viene osservata attraverso la superficie di un'intera epoca e i *passages* qui rappresentano il punto in cui si uniscono l'immaterialità dell'idea collettiva con la materia di cui essa si dota. Pertanto, nello scandagliare come dal seno dei fatti economici siano potuti sorgere «la serie delle concrete forme storiche dei *passages*» (Benjamin, 2002: 517), questi luoghi conducono lo sguardo verso il modo con cui la modernità si sia mostrata (e truccata), e l'adorazione per le merci di lusso, la moda, la prostituzione, la *flanerie*, la fotografia, etc., costituiscono il velo di un'intera epoca.

La materia non si limita però a trattenere e a rivelare i sogni di un'epoca. La tensione che assale in questo preciso istante la mia esistenza e che mi obbliga a dover rispettare i termini di scadenza di questo saggio, è anch'essa una forza che si intreccia con la materialità degli oggetti in grado di estrarre dalla mia persona un contributo capace di rispettare i criteri stabiliti per una pubblicazione scientifica. Anche qui, come il trucco in Baudelaire e nei *passages* in Benjamin, opera l'immaginario ed è nella capacità di farsi monitor, tastiera e mouse a divenire quella forza per via della quale vengono ridotti a pochi atti meccanici la ricchezza e la potenzialità che una vita è in grado di esprimere. Dentro la cornice di alluminio entro cui la vita di un essere si realizza svolgo una serie di operazioni basilari per la scrittura di un saggio. Digito con le dita le lettere disposte sulla tastiera, oriento il puntatore del mouse verso una serie di icone che mi consentono di interrogare il processore che anima il computer. Tutta questa materia che mi avvolge e che mi orienta verso operazioni predeterminate costituisce l'escrescenza di una forza intangibile e impalpabile. Anche in questo caso lo schermo diventa la superficie di una forza che mi lega a questa sedia e a una postura che ne irrigidisce i muscoli e ne atrofizza il movimento. Quello stesso schermo ha il potere di accordare non già la mia riluttanza a voler scrivere, non solo uno studente impegnato a raccogliere informazioni utili nella compilazione della propria dispensa, ma anche chi, in questi giorni, inneggia il leader forte del momento, riponendo nella figura del politico la soluzione delle paure più profonde. L'alluminio che avvolge i cristalli liquidi su cui le immagini scorrono tiene incollato davanti a sé un'intera collettività che si sente liberata dal peso del lavoro grazie all'uso della tecnologia ma che, allo stesso tempo, vive questo tipo di oggetto con angoscia. Così, la materia con cui è composto questo schermo è la superficie di istanze profonde, siano esse singole o collettive, e gli oggetti possono dirsi qui la pelle dell'immaginario. Con questa pelle non solo, compiendo atti specifici, definiamo il nostro posto nel mondo ma diamo un senso definito all'infinita possibilità di espressioni del cosmo. Gli oggetti, pertanto, nell'averne la capacità di rendere visibile l'immaginario allo stesso tempo



definiscono il contesto in cui viviamo potendo così, a quell'occhio in grado di coglierle, di formulare l'immagine essenziale di una determinata epoca. Occorre pertanto concentrare l'attenzione verso una fanerologia<sup>2</sup> (dal greco *phaneros*, che significa manifesto), della vita sociale. Lo studio delle manifestazioni della vita associata passa proprio attraverso i suoi oggetti e rifugge dall'antica contrapposizione tra la superficie (*eidolon*, parvenza, opinione) e la profondità (*eidos*, essenza, conoscenza). Dal momento che la componente fenomenica non si riduce a semplice immagine di quel che potremmo definire realtà sociale (posta in profondità e, come tale preclusa ai sensi), gli oggetti non si riducono a mera manifestazione di una data funzione sociale e la materia non si accontenta di fare un'accidentale comparsa sulla scena collettiva perché sospinta dai movimenti interni di un corpo sociale. A contatto con gli oggetti noi tocchiamo con mano la società, la incorporiamo, la utilizziamo soccombiamo ai suoi imperativi. Come scrive Secondulfo, a contatto con gli oggetti «ci ricollegiamo continuamente con i significati più forti e profondi della nostra società, in un processo riflessivo tipico della cultura ma affidato alle cose, al mondo del legno, pietra e metallo in cui ed attraverso cui svolgiamo le nostre vite» (Secondulfo, 2012: 10).

Se negli oggetti vi è la possibilità di scoprire una profondità della pelle della vita sociale, una profondità della superficie, un senso profondo della manifestazione della società attraverso gli oggetti; allora un pensiero che voglia contenere la complessità relazionale che si stabilisce con gli oggetti; un modello euristico che voglia occuparsi della materia dell'immaginario; un progetto di ricerca che voglia planare sulle forme che ci circondano deve affinare le categorie utili alla sociologia della superficie: una scienza che studia la via attraverso cui l'uomo rende manifesto le istanze più profonde che animano questa misteriosa, per quanto mondana, esistenza.

## 2. Le figure dell'immaginario oggettuale come risultato di una relazione sensoriale.

A questo punto si potrebbe sostenere che la natura umana stessa è da sempre condizionata nel quotidiano dalla presenza di svariati oggetti che contaminano

---

<sup>2</sup> Il termine proviene da Adolf Portmann e dal suo impiego in campo biologico. Animato dalla critica al riduzionismo di stampo funzionalista, volto considerare l'aspetto esteriore degli animali come il risultato di caratteristiche funzionali animati dal fine di conservare la propria esistenza. Per Portmann esiste un valore esteriore nelle forme viventi che non è subordinato al funzionamento interno dell'organismo vivente. L'aspetto esteriore non è una conseguenza del metabolismo di un essere vivente, sia esso una pianta o un animale. Pertanto l'essenziale di una forma consiste nel modo in cui essa appare agli occhi e il modo di manifestare la propria esistenza al mondo (Cfr. Portman, 1989: 65).



l'ambiente naturale determinando, in questo modo, stili e figure caratteristiche di un'epoca. Gli oggetti non sono altro che una forma di accompagnamento storico-sociale che particolarizza le fasi culturali, i percorsi e tragitti dell'immaginario collettivo. In questo modo, potremmo dire che ad ogni epoca corrisponde una correlazione tra oggetto e cultura che rende specifica l'esistenza e determina l'esperienza. Pertanto, l'esperienza che definisce gli stili, le mode e le pratiche culturali, è costantemente connotata dalla presenza degli oggetti che avvolgono il corpo sociale. La relazione "naturale" con gli oggetti è da pensare come pratica antropologica e la diversità dell'universo "oggettuale" che ci circonda rappresenta una forma archetipale della nostra relazione al mondo.

L'esserci, nel senso di presenza al mondo e del farne esperienza, si determina anche attraverso la cerchia di oggetti che contamina il vissuto; una spirale magica che unisce l'uomo alla spiritualità dell'oggetto stesso producendo un'incorporazione tale da produrre una specie di erotizzazione quotidiana, di una relazione proteiforme che realizza un'estensione sensuale e una specie di prolungamento del corpo fisico nella materialità dell'oggetto. Questo è il senso che potremmo dare all'attaccamento all'oggetto, ma non in una direzione psicopatologia del quotidiano, bensì in una condizione simbolica, intima, che ne determina le appartenenze, i comportamenti, i piaceri. L'accento qui si focalizza non sull'aspetto funzionale ma piuttosto come struttura di un immaginario sociale e collettivo dove i vari oggetti, in quanto simboli e segni dell'esserci, sono da pensare anche come essenze archetipali e mitiche della società ricreativa e al tempo stesso popolare, nel senso di presenza che costituisce e costruisce la memoria collettiva. La pelle dell'immaginario è un punto di contatto con la profondità di quella radice antropologica grazie alla quale ci distinguiamo dal resto delle specie viventi; ed è sempre questa stessa pelle, nella misura in cui l'oggetto viene strappato dalla rigidità della sua funzione, a rendere manifesto la ricchezza con cui abitiamo il mondo.

A partire dalla fitta trama di questa complessità, e dunque dalla maniera con cui la materia si fa deposito della "galassia dell'immaginario", lo sguardo si dirige verso una visione pluri-perspettiva (che tra l'altro era anche uno dei modelli di ragionamento del pensiero simmeliano per la comprensione del sociale). A questa latitudine è possibile focalizzare lo sguardo verso le strutture "figurative", proponendo, in questo modo, una trasposizione della realtà su forma di un quadro cognitivo in cui sussiste la possibilità di interazione tra i fenomeni (Tacussel, 1995) e, nella prospettiva di Gilbert Durand (1979), possiamo definire una struttura sì figurativa ma di tipo processuale. Possiamo dunque far riferimento all'idea di "figura" in quanto elemento che ci permette di comprendere la dimensione degli oggetti nel vissuto contemporaneo, ovvero una figura caratteristica della società in direzione di una struttura teorica che mette l'accento sul vissuto sociale. In tal senso, potremmo parlare di un'ermeneutica degli oggetti che ci dirige verso una *Existenzsoziologie* dove, appunto, l'accento è



posizionato sul vissuto. E questo vissuto è di fatto connotato, influenzato, determinato dall'immaginario "oggettuale" attraverso il quale è possibile tracciare una grammatica dei simboli dei vari oggetti che ci circondano e influenzano il nostro quotidiano.

Bisogna ammettere che esiste una forte connotazione dell'idea teorica dell'immaginario come condizione di possibilità e come strumento atto a comprendere le dinamiche sociali. L'immaginario in effetti determina il campo sociale, attraverso i vari saperi e, nella nostra proposta, è strettamente connesso con la visione della relazione oggetti/quotidiano. Occorre però precisare che la relazione è duale ma al tempo stesso multisensoriale e abbraccia settori come il design, il visuale, la cultura pop, i dispositivi nomadici-tecnologici. Quindi una riflessione ad ampio raggio, un tragitto trasversale che, dal nostro punto di vista, traccia i sentieri del sentire - non solo nella sua semplice connotazione cognitiva - in una direzione di percezione sensoriale. Se vogliamo parlare di immaginario oggettuale è bene mettere l'accento sui sensi che generano l'uso e il possesso degli oggetti, poiché è qui che si definisce, in una certa misura, la loro aura così come le sfere di senso che conferiamo a tutto ciò che ci circonda. In questo insieme, si stabilisce una dimensione di azioni percettive, comportamentali, simboliche: un intreccio sistemico, potremmo dire, in cui si sviluppa una narrazione del quotidiano accentuata dalla circolazione degli oggetti e dove riconoscere e dare sostanza alla contaminazione dell'immaginario nel processo di senso dell'azione umana.

Il punto di partenza fondamentale è che la realtà "oggettuale" è frutto dell'immaginario e solo in questo senso è possibile capire le modalità delle configurazioni del design, le visualità dei dispositivi e la loro narrazione culturale. E, tra l'altro, bisogna comprendere l'immaginario come un'atmosfera che ci circonda, ovvero il clima dell'epoca che ci determina. Solo a partire da questa precisazione possiamo parlare di un ritorno del tempo dell'oggetto - tema questo del "tempo degli oggetti" già analizzato da Jean Baudrillard (1970) nella sua illustrazione della società del consumo. Nella sua proposta di "liturgia formale", Baudrillard mostrava il modo attraverso il quale la moltiplicazione degli oggetti si fondeva in un sistema culturale, in cui il consumo ne era l'espressione.

Gli oggetti allora diventano segni e simboli, elementi tipici nonché mitici del sistema culturale e della società di massa. Massa che non bisogna affatto deplorare ma, come ci insegna Edgar Morin nella sua lettura dello "spirito del tempo" (1962), essa ci conduce ad una attenta riformulazione culturale dell'uomo. Quindi un effetto antropologico per l'uomo immerso in una atmosfera fusionale in cui la cultura del consumo e la produzione di stili è strutturata dall'immaginario collettivo. Quello che Morin definisce come "complesso immaginario" rappresenta l'*analogôn* psichico dei rapporti di scambio tra l'essere umano e il suo ambiente e produce, di conseguenza, un



effetto di proiezione e identificazione, conducendo, allo stesso tempo, alla proliferazione di bisogni e degli oggetti (in quanto merci).

Quindi tempo dell'oggetto e proliferazione dell'oggetto come ridefinizione culturale: questo ci sembra un percorso da esplorare per mostrare (ispirandosi all'analisi di Morin) varie caratteristiche, come il ludico, l'ibridazione, l'eclettismo, che ci sembrano ancora in gioco nella nostra contemporaneità. Questa liturgia allora si propaga nel quotidiano per mezzo di una estetica degli oggetti in cui il senso di estetica è connotato dalla sua significazione primaria, quella di sensazione (e dunque non del bello) e in cui l'emozione assume un ruolo preponderante. Tra l'altro, in relazione all'idea dell'emozione, ricorrendo alle tesi di Joseph Cambell (1987), possiamo illustrare come l'uomo *sentimentale nell'etica romantica* è caratterizzato dal fatto che l'uomo è un essere profondamente emozionale e questo ne condiziona lo spirito di consumo. In quest'atto il *self illusory hedonism*, prodotto dallo spirito del consumo, rappresenta un desiderio di ricerca del piacere, una *jouissance* messa in atto nel possesso e nella relazione erotica con gli oggetti.

Siamo allora immersi in quell'atmosfera del "tempo dell'oggetto" come constatava Baudrillard (1970) nella sua società del consumo. Un tempo che ritorna e si aggiorna in base alle atmosfere culturali che caratterizzano la nostra esistenza, producendo, di conseguenza, situazioni che potremmo definire modali e in cui predomina una certa estetica di oggetti caratterizzante uno stile di vita. Il ritmo della vita è allora condizionato e generato anche dal ritmo degli oggetti che circolano e si insinuano nel nostro quotidiano. Questo produce uno spettacolo permanente di celebrazione dell'oggetto che non va più pensato nella sola eccezione di consumo (e dunque come prodotto del capitalismo), ma come segno di una mutazione relazionale tra oggetto e persona. Una fenomenologia del mondo oggettuale si attua allora nel nostro rapporto con il mondo. Se Hegel, nella sua opera classica del 1807, *La fenomenologia dello spirito*, illustrava come la coscienza si costruisce e si trasforma per divenire altro, interessandosi quindi al mondo vissuto e alle dimensioni dell'esperienza umana, possiamo affermare che una fenomenologia oggettuale è il senso che ritroviamo nell'esperienza che abbiamo con i nostri oggetti. Solo così gli oggetti, un po' come l'arte per Michel Dufrenne nella sua proposta della *fenomenologia dell'esperienza estetica*, devono considerarsi come "fatto" sociologico e antropologico in grado di apportare una riflessione sull'attività in quanto esperienza. Tra l'altro sappiamo che non c'è oggetto senza soggetto e dunque gli oggetti determinano il nostro Io, lo strutturano nel quotidiano. Ricordiamo tra l'altro, in maniera sommaria, che Heidegger si interrogava su "cos'è una cosa?" mostrando il modo attraverso il quale gli oggetti circolano nel quotidiano. Ed è questa circolazione che struttura anche il nostro immaginario e che ci induce allora a rimettere in questione - ovvero nel ripensare nell'ottica heideggeriana - il rapporto con ciò che ci circonda nel mondo ambiente quotidiano.



Questo ci porta a pensare al senso delle cose e quindi a quello degli oggetti, o meglio all'essere degli oggetti e all'essere con gli oggetti.

## Bibliografia

Anders G. (1956), *L'obsolescence de l'homme*, Paris, Éditions de l'encyclopédie des nuisances.

Baudelaire C. (1994), *Il pittore della vita moderna*, Venezia, Marsilio.

Benjamin W. (1995), Le affinità elettive, in W. Benjamin, *Angelus Novus*, pp. 163-245, Torino, Einaudi.

Benjamin W. (1997), *Sul concetto di storia*, Torino, Einaudi.

Benjamin W. (2002), *I «passages» di Parigi*, Torino, Einaudi.

Baudrillard J. (1968), *Le système des objets*, Paris, Gallimard.

Baudrillard J. (1970), *La société de consommation*, Paris, Denoël, coll. Folio essai.

Campbell C. (1987), *The Romantic Ethic and The Spirit of Modern Consumerism*, Oxford, Basil Blackwell.

Dufrenne M. (1953), *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris.

Durand, G. (1979), *Figures mythiques et visages de l'oeuvre*. Paris, Berg international.

Hegel G. W. F. (1995), *Fenomenologia dello spirito*, Rusconi, Milano.

Heidegger M. (2007), La cosa, in T. W. Adorno, E. Bloch, M. Heidegger, G. Simmel, *La questione della brocca*, pp. 53-68, Milano, Mimesis.

La Rocca F. (a cura di) (2018), *Epidemie visuali. La prevalenza delle immagini e l'effetto sulla società*, Edizioni Estemporanee

Maffesoli M. (1980) *La galaxie de l'imaginaire. Dérive autour de l'œuvre de Gilbert Durand*, Paris, Berg International.



Morin E. (1962), *L'esprit du temps. Essai sur la culture de masse*, Paris, Grasset.

Portmann A. (1989), *Le forme viventi. Nuove prospettive della biologia*, Milano, Adelphi.

Secondulfo D. (2012), *Sociologia del consumo e della cultura materiale*, Milano, FrancoAngeli.

Simmel G. (1985), Il significato estetico del volto, in G. Simmel, *Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte*, Bologna, il Mulino.

Tacussel, P. (1995), *Mythologie des formes sociales. Balzac et les saint-simoniens ou le destin de la modernité*, Paris, Méridiens Klincksieck.

Tramontana A. (2019), *I cristalli della società. Simmel, Benjamin. Gehlen, Baudrillard e l'esistenza multiforme degli oggetti*, Milano, Meltemi.