



A JOURNAL OF THE
SOCIAL IMAGINARY

Il potere della luce. La lampada e le forme microsociologiche del dominio

Antonio Tramontana

tramontanaa@unime.it

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



Abstract

The Power of Light. The Lamp and the Microsociological Forms of Domination.

This article explores the sociological significance of everyday objects through a microsociological analysis of the lamp. While traditional sociology has often neglected material culture, dismissing objects as mere fetishes of mass society, this study reclaims their active role in shaping social life. Drawing on Simmel's notion of culture and style, as well as theories by Gehlen, Simondon, Baudrillard, and Latour, the lamp is examined not only as a technical device but as a symbolic and aesthetic mediator of social relations. Focusing on the domestic sphere, the analysis traces how lighting structures interaction, produces atmospheres, and participates in the microphysics of power. Particular attention is given to the lampshade as a device of modulation—both functional and ornamental—that configures proximity, visibility, and distinction. Ultimately, the lamp emerges as an infrastructure of experience that shapes the social through light, material presence, and symbolic excess.

Keywords

Everyday life | Material culture | Aesthetic politics | Microsociology | Agency and Social Structure



Nel constatare la scarsa attenzione rivolta al mondo degli oggetti da parte della ricerca sociologica, Molotch (2011) imputa le ragioni di tale oblio a una sorta di propensione moralistica. Nell'essere osservati come prodotto della società di massa, secondo il sociologo americano, gli oggetti tenderebbero a essere considerati come dei feticci e, come tali, delle distrazioni rispetto ad altri aspetti della vita ritenuti più importanti. Nonostante tale propensione, l'interesse della sociologia verso gli oggetti materiali è presente in alcuni autori classici (Tramontana, 2019). È possibile inoltre individuare filoni di ricerca consolidati. Gli oggetti sono intesi come l'esito di un processo di ideazione e progettazione, nonché di produzione e di distribuzione, attorno a cui si strutturano le classi sociali (Callon, 1998; Giddens, 1978; Harvey, 1990; Marx, 1970; Molotch, 2005). Sono analizzati inoltre come esito di determinate scelte di scambio e di consumo rispetto alle quali si aderisce a pratiche culturali (Appadurai, 1986; Bourdieu, 1976; Douglas & Isherwood, 1979; Featherstone, 2007; Veblen, 1991). Lo studio degli oggetti consente inoltre di mettere a fuoco certi gradi di devianza e, pertanto, nuovi usi collettivi (Fiske, 1987; Hebdige, 1979). Come creazioni collettive coinvolgono un'intricata sequenza di organizzazioni, istituzioni e processi di socializzazione attorno a cui si organizza la realtà sociale (Berger & Luckmann, 1969; Bijker, Hughes & Pinch, 1989; Bijker, 1995). In questo quadro non mancano certo prospettive di ricerca in grado di ammettere una simmetria nella relazione tra gli esseri umani e gli oggetti. Questi ultimi, in quanto attanti (Gell, 1998; Latour, 1993), sono parte di una rete fatta di nessi continui tra la società e le "masse mancanti" dell'indagine sociologica (Latour, 1992). Da tale rassegna se ne ricava sicuramente una ricchezza di ambiti sociali in cui collocare gli oggetti.

Rimane tuttavia un'altra considerazione fatta da Molotch. Molto spesso gli oggetti compaiono "as props in the course of describing something not material" (2011: 20). Nell'essere ritenuti qui come un punto di una complessa rete fatta di relazioni di natura tanto materiali quanto simboliche e capaci di coinvolgere sia la dimensione individuale che collettiva, gli oggetti sono ben più che una variabile indipendente attorno alla quale prende vita la dinamica della vita associata. Essi non si limitano così a essere testimoni materiali di un lavoro collettivo. Pertanto, lo scopo di questo lavoro è di analizzare come gli oggetti partecipano attivamente alla definizione di forme attraverso cui gli individui entrano in azione reciproca. La prospettiva di analisi assunta è di tipo microsociologica e verrà preso in considerazione un oggetto di uso quotidiano come la lampada. Basandosi sulla nozione di cultura e stile di Simmel, nonché sulle teorie di Gehlen, Simondon, Baudrillard e Latour, la lampada viene esaminata non solo come dispositivo tecnico, ma come mediatore simbolico ed estetico delle relazioni sociali. Concentrandosi sulla sfera domestica, l'analisi ricostruisce come l'illuminazione strutturi l'interazione, produca atmosfere e partecipi alla microfisica del potere. Particolare attenzione è rivolta al paralume come dispositivo di modulazione – sia funzionale che ornamentale – che configura prossimità, visibilità e distinzione. In ultima analisi, la lampada emerge come

un'infrastruttura dell'esperienza che plasma il sociale attraverso la luce, la presenza materiale e l'eccesso simbolico.

1. I fondamenti culturali della lampada

Addentrarsi in una stanza buia, provando a dirigersi con la mano in cerca del pulsante con cui illuminare un dato ambiente, è un'esperienza tattile e visiva che si stabilisce all'interno di un contesto definito culturalmente. Nello specifico si tratta di affrontare un problema pratico (illuminare uno spazio con una lampada) per mezzo del quale si realizza un'esperienza corporea. La possibilità di quell'esperienza avviene sulla base delle condizioni offerte dalle conoscenze tecniche cristallizzate nell'oggetto. Dal momento che la funzione pratica della lampada consiste nell'illuminare uno spazio, l'oggetto in questione può essere considerato con Gehlen (1988) una protesi con la quale potenziare la vista in ambienti bui. Ma proprio nel fatto che grazie alla lampada è possibile compiere una serie di esperienze che altrimenti non sarebbero consentite, allora l'oggetto, proprio nell'essere l'apertura di un ventaglio di possibilità, prefigura una sorta di virtualismo in cui si determina una vera e propria dislocazione. Nel compiere l'esperienza dell'illuminazione artificiale, infatti, è possibile prefigurare un'azione futura. Tale proiezione in avanti comporta un affrancamento dalla morsa del presente (sia spaziale che temporale) e la cui radice è riposta nell'immaginazione. Seguendo le indicazioni di Gehlen, infatti, per immaginazione s'intende la capacità di un organismo di incorporare gli stati che attraversa, di raffigurarli al suo interno, allo scopo di potersi comportare 'in futuro' in base a esperienze o a stati pregressi (2010). Tale movimento dislocativo, fondato sui processi immaginativi, è al contempo un'apertura, un'attesa e un progetto – dunque, come precisa Gehlen, non sfocia affatto nella fantasticheria estraniante dell'individuo singolo. Se ne può dedurre che nell'atto immaginativo vi è una propensione razionale, così come però allo stesso tempo nell'atto razionale vi è una propensione immaginativa. È proprio questa compresenza che sta alla base di quanto afferma Gehlen quando scrive che "definire l'uomo un essere dotato di immaginazione sarebbe altrettanto calzante che il definirlo dotato di ragione" (ivi: 380). Se l'agire razionalmente sottoposto alle condizioni offerte dalla lampada si esprime entro un contesto dilatato (vista la radice immaginativa messa in risalto da Gehlen), l'immaginazione stessa trova nella razionalità impressa dalla lampada il proprio limite.

Vi è un altro aspetto che si determina dal movimento dislocativo che si origina mediante l'immaginazione e che qui occorre prendere in considerazione. Grazie all'immaginazione, dice Gehlen, ogni singolo corpo vive in uno stato "cronico di semiestraniamento" in base al quale compie una sorta di trasposizione parziale di sé stessi mediante la quale giungere a un'uniformità dell'agire collettivo: accendere una



lampada in una stanza buia diventa una possibilità per sé e per altri¹. Tale movimento fa dell'immaginazione "la struttura portante della società" – o se si preferisce, l'"organo sociale fondamentale" – mediante la quale il momento contingente, dilatandosi, si struttura attorno a una rete di significati condivisi rispetto alla quale potersi orientare (du Gay et al., 2013; Geertz, 1973). Quell'esperienza corporea, dunque, innesca una serie di processi con cui definire un determinato significato ed è a partire da qui che l'esperienza individuale entra in relazione con quella sociale.

Sulla scia di Gehlen, Wulf (1998) definisce l'immaginazione come un'energia chiastica mediante la quale è possibile connettere "gli uomini al mondo e il mondo agli uomini. Essa esercita una funzione ponte tra l'esterno e l'interno, tra il dentro e il fuori" (p. 108). Pertanto, il movimento non è unidirezionale e non basta dire che la società definisce culturalmente l'esperienza corporea. Entro la cornice definita socialmente si aprono una serie di possibilità di azioni non previste dai codici culturali. L'atto apparentemente meccanico di accendere una lampada comporta l'attivazione di un movimento virtualizzante, ma tale movimento è duplice. Da una parte l'agire individuale si realizza in uno spazio sociale che, come sedimentazione del sapere tecnico, cristallizza l'agire in una specifica possibilità definita collettivamente (Tramontana, 2019): illuminare artificialmente uno spazio buio. A partire da tale cristallizzazione, nell'azione di un singolo individuo è riposta la necessità di aderire alla vita associata mediante significati condivisi. D'altra parte, il processo immaginativo attiva un'azione razionale e i significati condivisi diventano collettivi a partire da quell'esperienza corporea (che è unica, contingente e singolare).

Dato il duplice movimento virtualizzante innescato dall'immaginazione torna utile la nozione di cultura presente in Simmel. Da una parte la cultura è lo spirito oggettivo e, come tale, rappresenta una sorta di codice filogenetico in cui è condensato il lavoro di infinite generazioni (Simmel, 2004: 634). Nel caso della lampada siamo di fronte alla sedimentazione del sapere collettivo capace di conferire senso all'agire a partire da una specifica possibilità definita tecnicamente: illuminare artificialmente uno spazio buio. Da questo punto di vista ricorda il movimento che porta alla cristallizzazione dell'agire osservato poc'anzi con Gehlen. Rispetto a tale spirito oggettivo, dice Simmel, "ognuno prende quanto vuole e come può" (*Ibidem*). Gli usi e le scelte dei tipi di lampada da acquistare sono l'esito dell'azione soggettiva e, come tale, la cultura può essere intesa come un processo di integrazione sociale (Fitzi, 2019) mediante cui i soggetti agiscono all'interno di uno spazio definito dall'esistenza della lampada. In questo caso l'"esistenza pratica (...) raggiunge una certa significatività e connessione perché è, per così dire, la realizzazione parziale di una totalità" (Simmel, 2004: 635). Detto altrimenti tale aderenza all'esistenza pratica consiste propriamente nel fatto che lo spirito soggettivo si compenetra con quello



¹ Per Gehlen, infatti, tale formazione collettiva sorge «con l'identificarsi di tutti i singoli in uno stesso altro, con una X, e con l'assumere un comportamento conforme, così che la loro autocoscienza ha un punto di intersezione comune che trova il suo sostegno oggettivo nell'identità del comportamento» (2010: 382).

oggettivo nel momento in cui agisce per mezzo del sociale cristallizzato nella lampada².

2. La lampada e lo stile

La lampada può essere considerata come l'espressione tangibile del prevalere della cultura oggettiva su quella soggettiva – aspetto questo centrale nell'analisi simmeliana della modernità. Infatti, come oggetto riconosciuto e utilizzato da ampie cerchie di individui, la lampada può essere intesa come “un oggetto culturale che come totalità, come unità esistente ed efficace in modo specifico, non ha alcun produttore, non è scaturita dall'unità corrispondente di un soggetto spirituale” (Simmel, 1997: 100). Il motivo è da rintracciare nel fatto che “gli elementi si sono uniti secondo una logica ed una finalità di strutturazione che sono loro proprie in quanto realtà oggettive e di cui i loro creatori non li avevano investiti” (ivi: 101). Tale caratteristica scaturisce senz'altro dall'alto grado di divisione del lavoro necessario per progettare, produrla, distribuirla e vendere³. Le ampie cerchie che si riconoscono nell'uso dell'oggetto, così come l'altro grado di divisione del lavoro necessario per produrla, caratterizzano nel complesso l'inerzia dell'oggetto qui analizzato (Molotch, 2005). Dopo l'avvento della lampadina elettrica⁴, infatti, il grado di innovazione della



² Più recentemente tale compenetrazione è stata pensata nei termini di *habitus* – con cui elaborare strategicamente la propria posizione (di classe) in un dato campo (Bourdieu, 2015); o, ancora, nei termini di *performance* – per mezzo della quale mirare simbolicamente alla fusione tra attore e spettatore (Alexander, 2004) rispetto a un contesto simbolico segmentato e plurale.

³ La divisione del lavoro aumenta notevolmente se si include nell'analisi il sistema necessario per far funzionare l'oggetto: prese, fili e rete elettrica, ma anche i sistemi di creazione e distribuzione dell'energia, sono parti che nell'insieme realizzano la possibilità dell'utilizzo della lampada in un ambiente domestico.

⁴ L'avvento della lampadina elettrica ha determinato un profondo mutamento nella percezione della luce presso gli ambienti domestici. Bachelard (1961) mette in evidenza la radicale differenza tra la luce della candela (e quella del lume ad olio) e quella della lampadina elettrica. Quando dice che “L'ampoule électrique ne nous donnera jamais les rêveries de cette lampe vivante qui, avec de l'huile, faisait de la lumière” (p. 75), tale giudizio viene espresso tenendo conto tanto della differente qualità della luce prodotta dai due dispositivi, quanto nel fatto che le due tecnologie rendono l'una una fiamma autarchica, l'altra il terminale di un sistema di distribuzione di energia pubblico che si ramifica fino dentro gli ambienti intimi. Egli parla infatti di “lumière administrée” che fa di chi la utilizza “le sujet mécanique d'un geste mécanique” (*Ibidem*). Probabilmente ha in mente appunto il venir meno dell'autonomia individuale. A questo proposito occorre tuttavia precisare con Schivelbusch (1995) che il diffondersi di un sistema industriale necessario per produrre luce artificiale dentro le case trova il suo antesignano nella luce a gas. Il diffondersi di questa tecnologia, tuttavia, non ha comportato una dismissione immediata del lume e della candela. Essa ha dovuto fare i conti con una serie di resistenze che, per lo storico tedesco, sono da attribuire probabilmente ai sospetti derivati dal processo di industrializzazione. Man mano, con la luce elettrica, tale processo entrava fin dentro le case. Si potrebbe, con Benjamin (2002), vedere in tali comportamenti l'inconscio collettivo che vive in maniera onirica, superando i confini storici. Infatti, la perdita dell'autonomia individuale è un processo progressivo che trova nell'avvento della lampadina elettrica la sua massima espressione. McLuhan (1994) osserva che con l'elettricità il processo estensivo inaugurato con l'industrializzazione diventa un processo intensivo, permanente e decentrato – e, dunque, radicale. Quanto espresso in termini generali da McLuhan, lo si può in un certo senso verificare rileggendo l'invenzione della lampadina fluorescente come esito di intrecci e relazioni tra mondo politico ed economico, nonché di intersezioni tra strutture organizzative necessarie per il funzionamento (Bijker, 1995).

lampada si è potuto esprimere solo per porzioni ristrette. Così, rispetto a una condizione di rigidità che caratterizza la lampada, i processi con cui si esprime il livello di variazione si concentrano su porzioni localizzate dell'intera lampada – lasciandone invariate altre.

Prendendo in considerazione le parti strutturali della lampada, essa è composta dal corpo della lampada stessa, dall'interruttore, dalla spina e dalla lampadina⁵. Il corpo della lampada serve a conferire una collocazione fissa all'interno di uno spazio. L'interruttore determina il grado di funzionalità: acceso e spento. La spina serve a stabilire una connessione funzionale con la rete elettrica. La lampadina, infine, esprime la funzionalità dell'oggetto: emettere luce artificiale. Di tutte le componenti strutturali, quest'ultima è soggetta a un grado molto minimo di variazione. Se con il tipo di lampadina (led, alogena, a incandescenza, etc.) è possibile modulare la quantità di energia elettrica consumata e la qualità della luce emessa, questa variazione è vincolata e ruota attorno a un paradigma di stabilità: l'energia elettrica⁶.

Il grado di variazione aumenta non appena si prendono in considerazione i modelli di lampade. Mediante tale differenziazione si stabilisce la portata e l'ampiezza della funzionalità. Dalla lampada a sospensione (la cui portata è più ampia possibile), per passare poi all'applique e alla lampada da terra (entrambe come tipologie intermedie), si passa infine a quella da tavolo (come massimo restringimento dell'ampiezza del raggio di luce). Da questa successione è possibile tracciare una parabola discendente della funzionalità. Dal momento che, con un ampio raggio, la luce ricopre una vasta zona indiscriminata di elementi, il sacrificio di porzioni di questo universalismo della luce avviene a vantaggio di contesti da voler far emergere rispetto ad altri. L'universalismo della funzionalità viene dunque compromesso dal desiderio di instaurare (e di collocare) una serie di zone differenti all'interno dello stesso ambiente.

Il massimo grado di variazione, infine, lo si raggiunge mediante lo stile della lampada. Una lampada *Tiffany* o uno stile moderno con braccio snodabile sono due possibilità diverse con cui raggiungere un certo grado di integrazione rispetto al contesto in cui viene collocata. È per via dello stile, dunque, che è possibile esprimere maggiormente la propria personalità in un contesto relativamente coerente. Il che fa dello stile la modalità con cui potersi distinguere rispetto agli altri. Il livello di personalizzazione che si può raggiungere mediante lo stile, tuttavia, deve essere considerato entro l'alto livello di rigidità che caratterizza gli elementi strutturali e la quasi plasticità che si ottiene con il modello. Pur considerando, dunque, il grado di variabilità maggiore che si raggiunge per mezzo dello stile, quest'ultimo costituisce sempre una certa forma di negazione dell'individualità di un'opera (Simmel, 2006). Pur nell'ampia gamma di stili da scegliere, la lampada è pertanto sottomessa alla



⁵ A seconda dal tipo di lampada, il corpo, l'interruttore e la spina possono essere incorporati all'interno della lampada oppure posizionate al suo esterno. Il corpo delle lampade a sospensioni può essere costituito dal soffitto, mentre interruttore e spina sono collegate da un sistema integrato di distribuzione dell'energia elettrica.

⁶ Persino quella che sembra essere l'innovazione più recente, ossia l'impegno di lampadine smart, non sembra affatto mettere in discussione il paradigma dell'elettricità.

legge universale con la quale tutte le particolarità si riconoscono, dal momento che gli elementi sono riuniti attorno all'idea o alla creazione centrale (Cranz, 2000). Lo stile, dunque, comporta sempre un livello di stabilità, dal momento che le singole parti non cambiano per conto proprio: "devono cambiare all'interno di un vasto contesto relativo a come le cose sono costituite e riconosciute" (Molotch, 2003: 92). Anche nel caso di lampade artistiche con le quali si cerca di ottenere l'unicità del pezzo in sé, è pur sempre un esemplare di un determinato modello. Sia essa vintage o etnica, il minimalismo scandinavo o uno stile *shabby chic*, in tutti questi casi si è in presenza di stili di lampade riconducibili a determinati modelli che hanno al proprio interno determinate parti strutturali.

3. L'abat-jour e l'ambivalenza

Da una parte vi sono le dinamiche entro cui si esprime il livello di oggettivazione – e che rallenta il più possibile il livello di innovazione dell'oggetto. Nonostante l'inerzia della lampada vi si aprono tuttavia una serie di possibilità con cui imprimere la propria individualità. L'uso di determinate lampadine, il tipo di modello oppure lo stile, consentono di lasciare una traccia per mezzo degli oggetti della propria personalità. Tale grado di personalizzazione avviene pur sempre entro ambiti collettivamente riconosciuti e la classica lampada da banca dal vetro verde, piuttosto che motivi floreali intrecciati lungo il corpo della lampada stessa, sono manifestazioni estetiche riconosciute collettivamente e, con i quali, ognuno colloca il proprio essere dentro un mondo oggettivato. Il carattere duplice può essere inteso con Baudrillard come "il miracolo del sistema" (Baudrillard, 2007). Lì dove la lampada consente una certa forma di integrazione tra individui diversi, vi sarà sempre la possibilità di far aleggiare un certo contesto psicologico e singolare rispetto a un mondo che tende alla spersonalizzazione. L'endiade che caratterizza la lampada è il fondamento del suo carattere del tutto ambivalente.

Si è potuto osservare il caso di quelle dinamiche sociali che, incidendo sulle variazioni della lampada, compromettono in qualche misura la sua funzionalità. La scelta di modelli che mettono in discussione l'universalità data dall'ampio raggio della luce emanata (come nel caso delle lampade da tavolo), così come anche la scelta di stili particolarmente pronunciati (come nel caso dello stile *Luxury*, o di quello *Nautical*) a prima vista si presentano come espressione di dinamiche sociali che contraddicono lo scopo e la funzione che una lampada dovrebbe esprimere. Questa compromissione emerge nell'analisi di Simondon (2012; 2014). Attorno al funzionamento tecnico degli oggetti vi sono infatti una serie di compromissioni di natura psicologica e sociale. Egli parla di alone della socialità, ossia di una sovradeterminazione derivante dal simbolismo psicosociale. Per mezzo di tale alone l'uso di un oggetto si realizza mediante l'inclusione di un soggetto nelle dinamiche di gruppo o di classe. Lo stesso alone è l'esito di una realtà storica che costituisce, rispetto al carattere tecnico di un oggetto, «l'équivalent social d'un vêtement pour un organisme» (Simondon, 2014: 30). È così che tra la tecnicità di un oggetto e il suo simbolismo sociale ci possono essere delle incompatibilità, al punto da entrare in



conflitto tra loro e determinare una vera e propria compromissione dell'efficienza dell'oggetto stesso. L'eco di questa contraddizione è presente anche nell'analisi di Baudrillard (2007; 2010a; 2010b). Attorno a una parte essenziale fondata sulla componente tecnologica (definita denotazione), egli individua l'alone dell'inessenzialità, composto dagli elementi psicologici e sociologici (e che definisce connotazione). Gli oggetti sono pertanto ambivalenti, in quanto sono l'esito di quegli aspetti tecnici e strumentali tipici della produzione industriale, ma anche il prodotto dell'irrazionalismo del consumatore, fatto di desideri e status sociali da mettere in mostra. A un ordine intrinseco fondato sul carattere funzionale si associa una parte aleatoria e quest'ultima, avvolgendo il carattere funzionale, esprime il suo significato in maniera figurata e metaforica⁷.

Per ritornare alla lampada, queste istanze che tra di loro si contrappongono possono essere colte al suo massimo grado prendendo in considerazione il paralume. Il carattere fondamentale del paralume è espresso nella lingua italiana – ma anche in quella inglese (*lampshade*), francese (*abat-jour*), tedesca (*lampenschirm*) e spagnola (*pantalla de lámpara*). La sua esistenza consiste nel contrapporsi, nel limitare o nel direzionare, la diffusione della luce⁸. La *faces* negativa della funzionalità espressa con il paralume trova radici in una serie di innovazioni in materia di illuminazione domestica comparse nel corso del XIX secolo. Con il sorgere della modernità, non solo compaiono i paralumi, ma questi si fanno progressivamente sempre più scuri (Schivelbusch, 1995: 176). Il motivo riguarda il progressivo aumento della luminosità, tanto che lo sviluppo dell'uno, osserva Schivelbusch, è inversamente proporzionale all'altro. A differenza dei paralumi impiegati per i lumi a olio (che ormai avevano raggiunto un'efficienza tale da non consentire all'occhio un rapporto diretto, come nel caso della lampada di Argan) e di quelle a petrolio, a partire dall'impiego della luce elettrica, il paralume ha lo scopo non solo di schermare la luminosità, ma anche di orientare una fonte luminosa di per sé uniforme e lontana (ivi: 178). Con la scomparsa della fiamma, e dunque dell'illuminotecnica a combustione, viene meno la profondità delle cose collocate nell'ambiente illuminato. Rispetto alla piattezza di ambienti illuminati da una luce rigida, incorporea e astratta, come quella prodotta dalla lampadina elettrica, vi è l'esigenza di orientare, grazie all'uso dei paralumi, la luminosità e ricavare specifiche atmosfere all'interno degli



⁷ La contraddizione presente nell'analisi di Simondon e Baudrillard è parimenti rintracciabile nell'opera di Benjamin sui *passages* parigini. Nel penetrare il cuore di quello che doveva essere l'origine della modernità, egli rintraccia una serie di immagini ideali in cui "il nuovo si compenetra col vecchio" (2002: 6) e grazie alle quali si sperimentano nuovi modi di produrre e far circolare le merci lungo tutto il corpo sociale. È il caso di quando "l'arte entra al servizio del commerciante" (ivi: 5) e dove l'agire strumentale si fa tutt'uno con la fascinazione estetica. Se da una parte, grazie a tale compresenza fa la sua comparsa il commercio di lusso, dall'altra compare sulla scena un nuovo materiale da costruzione funzionale come il ferro. Benjamin nota come, per quanto la sua funzionalità viene inizialmente misconosciuta (assumendo ad esempio la forma di colonna pompeiana), "il concetto di ingegnere, che deriva dalle guerre rivoluzionarie, comincia ad affermarsi, e cominciano le lotte fra costruttori e decoratori, École Polytechnique ed École des Beaux-Arts" (ivi: 6).

⁸ Nel caso delle lampade senza paralume, quest'ultimo è come incorporata nel corpo stesso di quelle lampadine a emissione soffusa.

ambienti. È per mezzo del paralume che è possibile “trasformare la lontana luce elettrica informe in luce vicina, accogliente” (ivi: 181).

Se accendere una lampada in una stanza comporta attribuire, mediante una funzione (illuminazione) una qualità generica e indiscriminata in un ambiente composto da elementi differenti (soggetti, oggetti di arredamento, parti strutturali della stanza stessa); con il paralume viene posto un centro (illuminato) entro cui le dinamiche dell’associarsi possono realizzarsi all’interno di contesti specifici. Per mezzo di questo centro (o di più centri) si stabiliscono possibilità positive come prendere parte a una conversazione. È possibile anche sottrarsi e agire negativamente rispetto al centro. Il paralume agisce in un ambiente esercitando una *vis* centripeta. Nel riunire attorno a un punto la qualità estetica della vista, questo rende l’illuminazione ottenuta da un paralume un fattore che agisce direttamente sulle dinamiche sociali che avvengono in una determinata stanza. Nel fatto dunque di riunire soggetti attorno al suo cono di luce, questo rende tangibile l’importanza dei sensi (e in questo caso della vista) nelle dinamiche sociali – e cogente il lavoro pionieristico di Simmel sull’importanza sociologica dei sensi (1998).

Riunendo attorno a un punto soggetti che tra di loro, chiacchierano, bevono o mangiano; nel fatto cioè di organizzare attorno a un centro dei corpi; viene definito un perimetro entro cui prendere parte o sottrarsi. I confini definiti dal paralume, tuttavia, non sono facilmente individuabili: il principio della linea viene sostituito da quello della sfumatura. La socializzazione si fa più fluida in quanto si può prendere parte o sottrarsi più liberamente – rispetto, invece, a quanto viene delimitato dalle mura di una stanza, che impongono l’entrata o l’uscita in maniera più netta e marcata. Al principio della razionalità strumentale presente nella funzionalità della lampada che vincola e demarca (in termini lineari) un contesto sociale, occorre dunque considerare la parte aleatoria e sfumata in cui gli elementi tra di loro sono compresenti (non si è mai del tutto fuori da un contesto illuminato per mezzo del paralume). Il paralume è dunque l’emblema di tale principio su cui si giocano elementi tra loro ambivalenti.

Vi è poi un altro principio che caratterizza l’esistenza del paralume, ossia quello di essere spesso considerato come un fattore ornamentale rispetto alla funzione vera e propria di una lampada. Tale valutazione probabilmente risale al fatto che il paralume è la parte maggiormente visibile di tutto l’oggetto e, come tale, garantisce il principio reciproco dello stile precedentemente trattato. Come scrive Simmel (1998), “nei rapporti reciproci di tipo sociologico, in questo campo di battaglia dell’essere-per-sé e dell’essere-per-altri dell’uomo, la figura estetica dell’ornamento indica quel luogo nel quale queste direzioni opposte sono rimesse reciprocamente l’una all’altra” (p. 332). Grazie al paralume ci si può distinguere entro una gamma di possibilità definita dalla presenza dell’oggetto stesso. Colori, texture e materiali, concorrono pertanto non solo per definire la forma della luminosità dell’ambiente, ma anche per imprimere la marcatura della personalità che di quel paralume ne ha fatto un’opera da mostrare agli occhi di tutti gli altri soggetti che condividono un dato ambiente. Il carattere estetico del paralume, dunque, è un’apertura al mondo sociale che si



definisce attorno agli oggetti – presentando così un aspetto fondamentalmente etico (Maffesoli, 1996).

4. La distribuzione del visibile: potere ed estetica della luce

Tanto il lato razionale quanto quello immaginativo dell'azione vengono richiamati vicendevolmente nell'azionare la funzionalità dell'oggetto preso in esame. Sulla natura chiasmica si fondano una serie di virtualizzazioni mediante le quali ognuno di noi si compenetra con la vita collettiva e, rispetto alla quale, la lampada presenta il lato oggettivo della cultura. Tuttavia, ognuno prova a marcare la propria differenza rispetto agli altri e, assieme alla dimensione oggettiva, vi è una dimensione soggettiva che, come endiade, mostra tutta la ricchezza simbolica della vita associata che prende forma attorno a un oggetto. Attraverso lo stile è stato possibile osservare alcune di queste dinamiche sociologiche ma anche una serie di ambivalenze che caratterizzano la vita dell'oggetto stesso (e dunque il riflesso chiasmico appena ripreso). Nell'esistere oltre la funzionalità e, dunque, nel possedere un'eccedenza rispetto al mero fatto di produrre luce, la lampada è il centro da cui si irradiano tutta una serie di valenze simboliche. Vi sono i processi microscopici-molecolari della vita di soggetti che, attorno alla lampada, prendono forma, comprese le forme diffuse, sottili e quotidiane del potere (Foucault, 1993). Visto dalla prospettiva qui analizzata, il potere non è concentrato in un soggetto sovrano. Si tratta di un potere che si dirama attraverso una molteplicità di relazioni minute, tecniche, ambientali e materiali, e nell'insieme orienta i comportamenti, struttura l'esperienza e delimita ciò che è visibile da ciò che non lo è. La stessa funzione primaria – emettere luce – non è mai neutra: illuminare un ambiente significa attribuire significato a determinati luoghi, corpi, attività, mentre altri vengono lasciati in ombra. In questo senso, l'illuminazione diventa un atto di "partizione del visibile" (Rancière, 2022), un modo per istituire gerarchie percettive che hanno effetti pratici e sociali. La luce definisce ciò che conta, ciò che va visto, ciò attorno a cui ci si raduna.

Il paralume, in particolare, agisce come una tecnologia di modulazione del potere. Nel limitare, orientare e selezionare il campo di diffusione luminosa, esso crea perimetri informali entro cui si possono realizzare (ma anche escludere) dinamiche dell'associarsi. Il cono di luce, da una parte, diventa un dispositivo centripeto che attira corpi, produce prossimità, definisce intimità. Dall'altra, lascia ai margini ciò che non rientra nel suo raggio: corpi (non visti), parole (non udite), gesti (non recepiti). La configurazione dello spazio luminoso diventa allora una forma di potere di tipo atmosferico capace di operare non per imposizione, ma per intensità sensoriale.

Nell'essere ambivalente, la lampada non si limita però a conformare le relazioni e prescrivere la dinamica degli spazi. Il livello di personalizzazione che si raggiunge mediante le sue componenti stilistiche (modello, design, decorazione) consente agli individui di esercitare forme di *agency* estetica e simbolica all'interno di una griglia di possibilità prestabilite (Bourdieu, 1979). Lo stile è una forma regolata di distinzione: anche quando sembra esprimere la soggettività, essa obbedisce a codici sociali di gusto e appartenenza. La dialettica tra cultura oggettiva e cultura soggettiva (Simmel,



1976; 2004) è leggibile come un conflitto tra forme di potere stabilizzate – sedimentate nei codici tecnici e stilistici della lampada – e forme di resistenza simbolica che si esprimono attraverso la personalizzazione, lo stile o la scelta del modello. In questo senso, l'individuo esercita un potere di appropriazione e trasformazione, seppur sempre all'interno di un sistema di possibilità predefinito.

Infine, seguendo Baudrillard (2004; 2007a; 2014), l'alone estetico e simbolico che circonda la lampada – e che entra in tensione con la sua funzione tecnica – rende visibile il potere nella sua natura estetico-politica. Il paralume, in quanto eccedenza ornamentale, mette in scena un potere che non impone, ma seduce. Non ordina, ma orienta. Non comanda, ma prefigura possibilità di senso e relazione. Si tratta di un potere che non passa per le leggi, i divieti o le sanzioni, bensì per le forme, i materiali, le atmosfere. E la lampada – oggetto marginale – diventa un veicolo di normatività, capace di modellare il vissuto attraverso la luce, la disposizione, la presenza silenziosa nello spazio. Essa orienta l'attenzione, distribuisce il calore sensoriale, delimita i contorni della prossimità sociale. In tal senso, la lampada non è più soltanto un supporto tecnico o un accessorio decorativo, ma si configura come una vera e propria infrastruttura dell'esperienza, un agente non umano della regolazione sociale.

Gli oggetti – soprattutto quelli della vita quotidiana – sono portatori di forme discrete di potere e operano abitualizzando il comportamento, normalizzando le posture, naturalizzando le gerarchie percettive. L'oggetto, quindi, non è un semplice strumento nelle mani del soggetto, ma un co-produttore della scena sociale, un mediatore che distribuisce possibilità d'azione e di relazione. È in questa distribuzione materiale e simbolica che si radica la forza degli oggetti: non come dominio spettacolare, ma come presa silenziosa sulle condizioni elementari dell'esistenza condivisa. La lampada, con la sua modestia, con la sua apparente insignificanza, ne è una manifestazione eloquente: essa illumina non solo gli oggetti e i corpi nello spazio, ma anche le forme di vita che tale spazio rende possibili.

Comprendere il potere nelle sue manifestazioni quotidiane significa allora saper leggere la grammatica silenziosa degli oggetti, la loro capacità di produrre mondi sensibili, di orientare affetti e configurare interazioni. Significa riconoscere che anche la luce, anche il paralume, anche l'ombra sono politica: perché determinano chi può vedere, essere visto, e in quali condizioni. In definitiva, l'analisi della lampada ci ricorda che il potere non risiede solo nei grandi apparati istituzionali, ma si annida nei dettagli dell'esperienza, nelle trame minime delle cose, nei modi in cui la materia si fa forma sociale.

5. Conclusione

Lungi dall'essere un semplice supporto tecnico o un elemento decorativo, la lampada si è rivelata un dispositivo complesso che agisce simultaneamente su diversi piani: tecnico-funzionale, estetico-espressivo, simbolico-relazionale e, non da ultimo, politico.



La prospettiva microsociologica ha evidenziato come l'interazione tra soggetti avvenga all'interno di una rete di mediazioni materiali che contribuiscono a rendere possibile l'esperienza sociale. La lampada, in particolare, emerge come un oggetto capace di distribuire visibilità, orientare comportamenti e modellare le forme dell'associarsi. L'atto di accendere una lampada in uno spazio domestico non è solo un gesto tecnico: è un'azione che modifica la percezione dello spazio, stabilisce gerarchie dell'attenzione e prefigura possibilità di interazione. In tal senso, l'illuminazione non è mai neutra, ma costituisce una vera e propria "partizione del visibile", un gesto estetico-politico che include/esclude.

Attraverso l'analisi del paralume, inteso come elemento emblematico di questa ambivalenza, si è mostrato come la lampada possa essere al tempo stesso strumento di integrazione e di distinzione. Organizza lo spazio dell'intimità, crea zone di prossimità e raccoglimento, ma delimita anche ciò che resta ai margini, nell'ombra. La sua azione è centripeta, discreta, atmosferica: non impone, ma orienta; non ordina, ma modula. È proprio l'alternanza continua tra luce e oscurità che determina il gioco del "potere diffuso": un potere cioè né centralizzato e né coercitivo, ma radicato nelle condizioni materiali dell'esperienza quotidiana.

Riprendendo la riflessione di Gehlen e Simmel, si è mostrato come l'oggetto lampada cristallizza al suo interno un sapere tecnico sedimentato nel tempo, rendendo possibile una serie di azioni e di immaginazioni che connettono il soggetto all'orizzonte collettivo. Ma allo stesso tempo, attraverso il design, lo stile e la scelta estetica, la lampada permette anche un'espressione di soggettività, seppure sempre entro i limiti di un sistema di possibilità socialmente codificato. La dialettica tra cultura oggettiva e soggettiva, tra standardizzazione e personalizzazione, attraversa così l'intera esistenza dell'oggetto, facendone una chiave di lettura per comprendere la co-produzione del sociale.

Lungi dall'essere una semplice variabile dipendente o un "accessorio" della vita sociale, la lampada si mostra dunque come una vera e propria infrastruttura dell'esperienza: condiziona, orienta, prefigura. È attraverso di essa che si possono cogliere le forme discrete ma pervasive del potere quotidiano, che opera non per mezzo di norme esplicite, ma tramite dispositivi estetico-materiali che strutturano il sensibile. Alla luce di questa analisi, si impone la necessità per la sociologia di ripensare il proprio rapporto con il mondo degli oggetti, riconoscendone la capacità di agire, di significare e di costruire socialità. L'operatività silenziosa della lampada ne è una testimonianza eloquente.



Bibliography

- Alexander J. C. (2004), "Cultural Pragmatics: Social Performance between Ritual and Strategy", *Sociological Theory*, 22 (4): 527-573.
- Appadurai A. (ed.) (1986), *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Bachelard G. (1961), *La flamme d'une chandelle*, Paris, Les Presses Universitaires de France.
- Baudrillard J. (2004), *Il delitto perfetto. La televisione ha ucciso la realtà?*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- Baudrillard J. (2007), *Lo scambio simbolico e la morte*, Milano, Feltrinelli.
- Baudrillard J. (2007), *Il sistema degli oggetti*, Bologna, Bompiani.
- Baudrillard J. (2010), *La società dei consumi*, Bologna, Il Mulino.
- Baudrillard J. (2010), *Per una critica dell'economia politica del segno*, Milano, Mimesis.
- Baudrillard J. (2014), *Dimenticare Foucault*, Milano, PGreco.
- Benjamin W. (2002), *I «passages» di Parigi*, Torino, Einaudi.
- Berger P., Luckmann T. (1969), *The Social Construction of Reality*, New York, Doubleday and Co.
- Bijker W., Hughes T., Pinch T. (eds.) (1989), *The Social Construction of Technological Systems. New Directions in the Sociology and History of Technology*, London, MIT Press.
- Bijker W. (1995), *Of Bicycles, Bakelites, and Bulbs: Toward a Theory of Sociotechnical Change*, London, MIT Press.
- Bourdieu P. (1979), *La Distinction: Critique sociale du jugement*, Paris, Les Édition de Minuit.
- Bourdieu P. (2015), *Esquisse d'une théorie de la pratique. Précédé de « Trois études d'ethnologie kabyle »*, Paris, Seuil.
- Callon M. (1998), *The Laws of the Markets*, Oxford (UK), Blackwell Publishers



Antonio Tramontana
Il potere della luce

Cranz G. (2000), *The Chair: Rethinking Culture, Body, and Design*, New York, Norton & Company.

Douglas M., Isherwood B. (1979), *The World of Goods*, New York, Basic Books.

Featherstone M. (2007), *Consumer Culture and Postmodernism*, London, Sage.

Fiske J. (1989), *Understanding Popular Culture*, London, Unwin Hyman.

Fitzi G. (2019), *The The Challenge of Modernity. Simmel's Sociological Theory*, London-NewYork, Routledge.

Foucault M. (1993), *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Einaudi

du Gay P., Hall S., Janes L., Koed Madsen A., Mackay H., Negus K. (2013), *Doing Cultural Studies. The Story of the Sony Walkman*, Los Angeles, Sage.

Geertz C. (1973), *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books.

Gehlen A. (1994), *L'uomo nell'era della tecnica. Problemi socio-psicologici della civiltà industriale*, Milano, SugarCo.

Gehlen A. (2005), *Prospettive antropologiche. L'uomo alla scoperta di sé*, Bologna, Il Mulino.

Gehlen A. (2010), *L'uomo. La sua natura e il suo posto nel mondo*, Milano, Mimesis.

Gell, A. (1998), *Art and Agency*, Oxford, Oxford University Press.

Giddens A. (1978), *La struttura di classe nelle società avanzate*, Bologna, Il Mulino.

Harvey D. (1990), *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Hoboken, Wiley-Blackwell.

Hebdige D. (1979), *Subculture: The Meaning of Style*, London, Methuen.

Latour B. (1992), "Where Are the Missing Masses," in W. E. Bijker and J. Law (eds.), *Shaping Technology/Building Society*, Cambridge, (MA), MIT Press.

Latour B. (1993), *We Have Never Been Modern*, Cambridge (MA) Harvard University Press.

Levine D. M. (2001), "Le posizioni contraddittorie di Simmel sulla cultura moderna", *Rassegna Italiana di Sociologia*, XLII (4): 541-548.



Antonio Tramontana
Il potere della luce

- Maffesoli M. (1996), *Éloge de la raison sensible*, Paris, Grasset & Fasquelle.
- Maffesoli M. (2008), *Iconologies. Nos idol@tries postmodernes*, Paris, Albin Michel.
- Marx K. (1970), *Il capitale. Critica dell'economia politica*, Roma, Newton Compton.
- McLuhan M. (1994), *Understanding Media. The Extensions of Man*, Cambridge (MA), MIT Press.
- Molotch H. (2005), *Fenomenologia del tostapane. Come gli oggetti quotidiani diventano quello che sono*, Milano, Raffaello Cortina.
- Molotch H. (2011), "Objects in Sociology", in: Clarke A.J. (eds.) *Design Anthropology*, Vienna, Springer.
- Rancière J. (2022), *La partizione del sensibile. Estetica e politica*, Roma, DeriveApprodi.
- Ruggieri D. (2019), *Lo sguardo dell'altro. Cultura, individuo e socializzazione nel pensiero di Georg Simmel*, Milano, Meltemi.
- Schivelbusch W. (1995), *Disenchanted Night. The Industrialization of Light in the Nineteenth Century*, Berkeley, The University of California Press.
- Simmel G. (1976), "Concetto e tragedia della cultura", in G. Simmel, *Arte e civiltà*, Milano, ISEDI.
- Simmel G. (1998), *Sociologia*, Torino, Edizioni Comunità.
- Simmel G. (2004), *Filosofia del denaro*, Torino, UTET.
- Simmel G. (2006), "Il problema dello stile", in G. Simmel, *Estetica e sociologia*, Roma, Armando.
- Simmel G. (2011), *Le metropoli e la vita dello spirito*, Roma, Armando.
- Simondon G. (2012), *Du Mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier.
- Simondon G. (2014), *Sur la technique (1953-1983)*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Tramontana A. (2019), *I cristalli della società. Simmel, Benjamin, Gehlen, Baudrillard e l'esistenza multiforme degli oggetti*, Milano, Meltemi.



Antonio Tramontana
Il potere della luce

Veblen T. (1991), *The Theory of the Leisure Class*, London, Routledge.

Wulf C. (2018), *Homo imaginationis. Le radici estetiche dell'antropologia storico-culturale*, Milano, Mimesis.

