

Im@go

A Journal of the
Social Imaginary

Number 8 - Year V / December 2016

Editor In Chief

Pier Luca Marzo

Milena Meo

Coordinator

Antonio Tramontana

Editorial Board

Fabio D'Andrea

Mariavita Cambria

Valentina Grassi

Giovanni La Fauci

Ivana Parisi

Neil Turnbull



Scientific Committee

Luisa Bonesio (Università di Pavia), **Fulvio Carmagnola** (Università di Milano - Bicocca), **Antonella Cammarota** (Università di Messina), **Vanni Codeluppi** (Università di Modena e Reggio Emilia), **Ubaldo Fadini** (Università di Firenze), **Kenneth Frampton** (Graduate School of Architecture, Planning and Preservation at Columbia University), **Bruno Gullì** (Long Island University of New York), **Paolo Jedlowski** (Università della Calabria), **Serge Latouche** (Université Paris-Sud), **Michel Maffesoli** (Université Paris V), **Tonino Perna** (Università di Messina), **Mario Perniola** (Università di Roma Tor Vergata), **Luigi Prestinenza Puglisi** (Università di Roma La Sapienza), **Caterina Resta** (Università di Messina), **Ambrogio Santambrogio** (Università di Perugia), **Antonio Scurati** (Libera Università di Lingue e Comunicazione), **Dario Tomasello** (Università di Messina), **Gabriella Turnaturi** (Università di Bologna), **Jean Jacques Wunenburger** (Università Jean Moulin Lyon).



Mimesis Edizioni
via Risorgimento, 33 - 20099 Sesto S.G. (MI) -
Italy phone/fax +39 02 89403935

Email mimesis@mimesisedizioni.it

Registrazione presso il Tribunale di Messina n. 8
del 16/04/2012

ISSN 2281-8138

www.imagojournal.it - rivistaimago@gmail.com

Index



Topic

- | | | |
|-------------------|----|--|
| Michel Maffesoli | 6 | L'imaginaire comme force invisible |
| Franco Ferrarotti | 15 | L'uomo, l'immagine, il destino (intervista a cura di V. Grassi) |
| Valentina Grassi | 28 | Più reale della realtà. Dialogo sull'immaginario con Edgar Morin |
| Fulvio Carmagnola | 38 | L'immaginario del Made in Italy. Note per un progetto di ricerca |



Off Topic

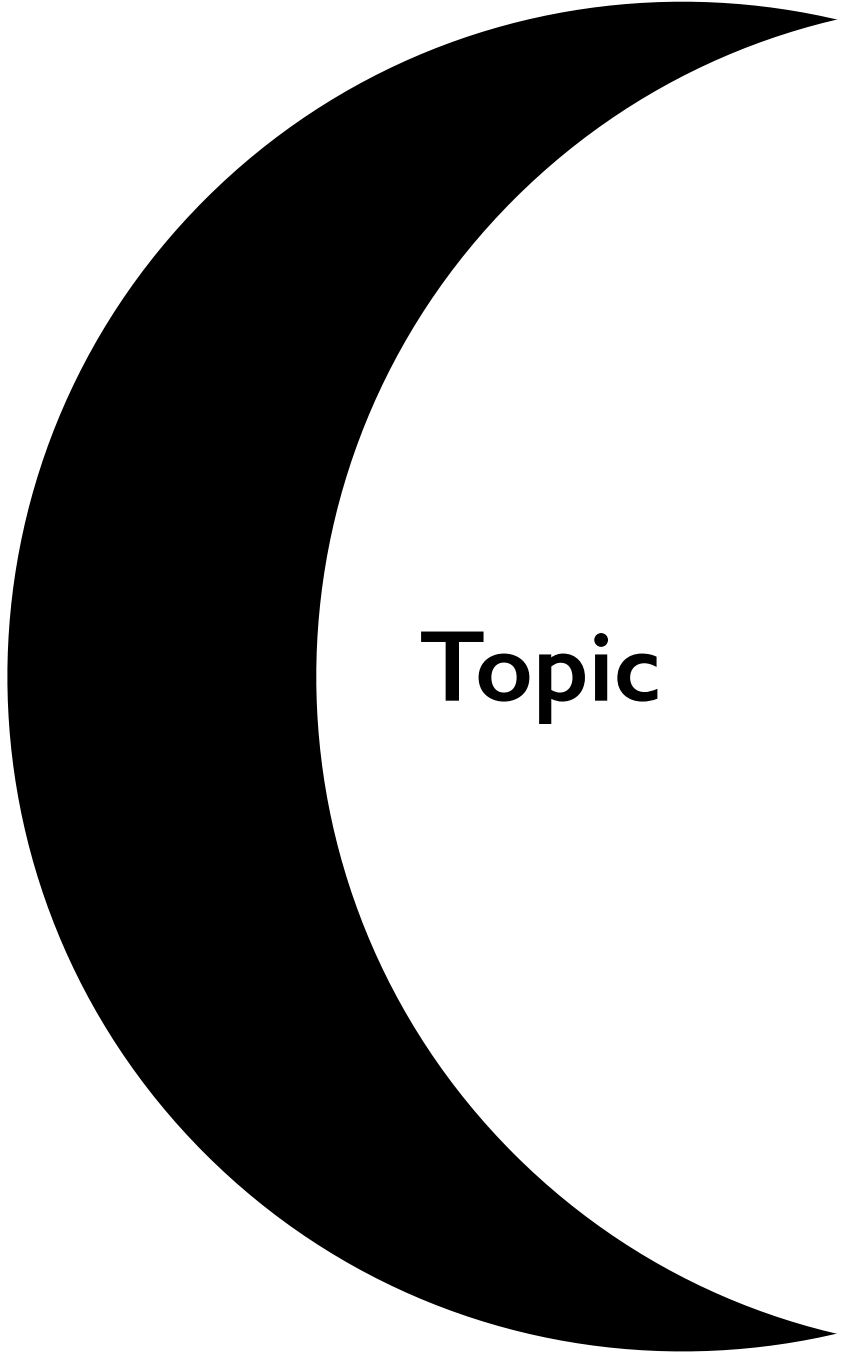
- | | | |
|----------------|-----|---|
| Uliano Conti | 56 | Three Gazes. The Visual Sociology of Simmel, Collins and Bourdieu |
| Antonio Rafele | 69 | Pornografia e serie televisive. Studio della prima stagione di <i>Damages</i> |
| Antonio Tursi | 86 | Tracciare i corpi oltre l'umano. Dal mostro di Frankenstein a noi cyborg |
| Sonia Macri | 102 | Reinventare il mondo: potere immaginifico e matericità delle pietre |



Reviews

- | | | |
|----------------------|-----|---|
| Ruth Griffin | 121 | J. Jervis, <i>Sympathetic Sentiments</i> and <i>The Dramatization of Experience</i> |
| Dariusz Rahiminia | 126 | R. Nisbet, <i>Sociology as an art form</i> |
| Giovanni D. Locicero | 129 | Marie Martin (a cura di), <i>Cinéma, littérature: projections</i> |
| Tom Cumming | 132 | M. Heidegger, <i>Kant and the Problem of Metaphysics</i> |







L'imaginaire comme force invisible

Michel Maffesoli

Abstract

The imaginary is a "spiritual infrastructure" that provides for the basis and the foundation of the entire social life. It is like a *file rouge*, that goes through the society and, to quote Gilbert Durand, it can be defined as an anthropological constant. The imaginary can thus be considered as a substratum of the social life and may be called "invisible church", a church which is able to re-enchant a disenchanted world. Nowadays, the contemporary tribal mimicry is just an example of this attitude. We could argue that the postmodern sociality is the contemporary form of an antique "communion of saints".

Keywords

Imaginary | Invisible church | neo-tribalism | anthropological path | *mystique de la reliance*

Author

Michel Maffesoli – michel@maffesoli.org
Centre D'Etude sur l'Actuel et le Quotidien (CEAQ)
Academie de Paris Sorbonne



On ne peut bien comprendre le substrat de toute vie sociale que si l'on sait repérer ce qui a trait à l'imaginaire populaire, et que l'on peut appeler «l'église invisible» ré-enchantant un monde désenchanté. Thématique que l'on retrouve chez de nombreux esprits aigus, et dont on peut observer le resurgissement de nos jours. Il s'agit là d'un problème dont on peut souligner l'aspect prospectif dans la compréhension, de la postmodernité naissante.

Qu'est-ce qui est toujours et à nouveau actuel sinon la constitution, au sein de toute institution, de véritables *sociétés secrètes*, où se conforte ce lien d'interaction faisant de tout un chacun ce qu'il est à partir d'une primordiale relation existentielle. *Primum relationis* !

G. Simmel a bien montré en quoi ces «sociétés secrètes» étaient la pierre de touche de toute vraie socialité. J'ai, pour ma part, insisté sur le fait que la «loi du secret» était un bon levier méthodologique pour comprendre la réalité intérieure des tribus postmodernes : à savoir le processus de complémentarité sur lequel elles se fondent. En bref, la «puissance» de la «société au noir» qui, de tout temps, a échappé aux pouvoirs établis. Et qui de tout temps fut traquée par eux (Simmel, 1991; Maffesoli, 1988).

Le «néo-tribalisme» est, maintenant, une réalité incontournable, même pour ceux qui, dédaigneusement ou avec aigreur, en avaient été les contempteurs résolus. La chose est entendue!

On ne peut plus nier, ne serait-ce que pour en regretter les effets, que la tendance est de n'exister que par que et sous le regard de l'autre. Il y a de l'hétéronomie dans l'air. Selon l'adage que la mystique rhénane appliquait à la déité : «*ich bin du, wenn ich bin*» : je suis toi quand je suis moi. Il y a, contemporanément, resurgissement d'une telle interpénétration des consciences. Sinon que la déité en question va être la communion tribale, la communion à la nature ou même le fait d'être obsédés par les objets techniques. Dans tous ces cas il y a une sorte de possession qui fait que l'on est soit même en fonction de l'altérité.

Tout cela, bien sûr, n'est pas sans conséquences, dans l'organisation sociétale : la moralité propre aux sociétés contractuelles perd de son efficacité dans les communautés «affectuelles». D'où, peut-être, la nécessité de se référer à quelques unes de ces formes archaïques par lesquelles s'exprimait cette «sodalité», d'antique mémoire, unissant les hommes entre eux.

Il s'agit là d'une thématique constante qui, tel un fil rouge, parcourt toute société. Sinon qu'à certains moments elle prend une vigueur nouvelle. Au XIX^{ème} siècle, pour ne citer qu'eux, Schelling, Hegel, Hölderlin, ensemble et chacun à leur manière, furent «travaillés» par cette idée d'une «Église invisible» qui, à côté, en deçà, au-delà, des simples institutions positives unissait les hommes droits, de cœur, authentiques dans leurs relations aux autres : vrai *foyer*, à partir duquel pouvait exister la société visible, et les institutions qui la représentaient.



Il s'agit là, pour reprendre le titre de l'opus magnum de Gilbert Durand, d'une «structure anthropologique de l'imaginaire» assurant, sur la longue durée, la solidité de toute vie en société. Vision romantique, certes, mais qui peut fonder la distinction entre une morale, pour tous, définissant la règle commune, et une déontologie (éthique), expression de la vie vivante, et donc capable d'intégrer ces éléments, apparemment, contradictoires que sont le bien et le mal, le beau et le laid, l'anomique et le canonique. Hegel y a, avec constance, été fidèle lorsque, justement, il conseillait à la philosophie de renoncer «à la prétention d'enseigner comment le monde *doit être*» (Durand, 1960. Cf. également F. Ferrarotti, 1993: 156; J. D'Hondt, 1998: 97; A. Faivre, 1969: 13; Hegel, 1960: 57). Sage précaution issue, en droite ligne, d'une forme de tolérance propre aux protagonistes de «l'illuminisme» qui, tel Eckartshausen, s'employaient à protéger «l'église intérieure» contre les, constants, empiètements des formes instituées toujours potentiellement inquisitoriales.

Peut-être est-ce ainsi qu'il faut comprendre Franco Ferrarotti, lorsqu'à propos de Durkheim il parle («Le retour du Sacré, vers une foi sans dogme») d'un «moraliste enflammé» qui ne croit pas dans les morales ordinaires.

On a pu souligner que cette «invisibilité de l'Église» est d'origine «Réformée», en ce qu'elle entend «protester» contre les excès d'une institution corrompue parce que par trop établie. Et même si Luther, dépassé par sa «protestation» (et par l'anarchie qu'elle ne manque pas d'impulser) va s'employer à en freiner les ardeurs réformatrices. L'exemple de Thomas Munzer à Muntzer montre bien, de par ses excès mêmes, la forte charge éthique que revêtent des pratiques que la morale rationnelle, bien entendu, réprouve (E. Bloch, 1964: 119).

Promiscuité sexuelle, communion de tous les biens, refus d'un monde marchand, exécration de l'argent, vont être les grandes caractéristiques de *l'église invisible*, imaginaire de la société des purs que voulut organiser la ville de Muntzer. Le paroxysme de leurs actions suscita la répression de la «guerre des paysans». Mais, comme toujours, la caricature peut nous aider à comprendre les excitations, les effervescences, les pratiques alternatives qui parcourent, en profondeur, les modes d'être et de penser postmodernes. Dans les phénomènes historiques dont il vient d'être question, tout comme dans la situation contemporaine, ce qui est en jeu est bien ce que l'on peut appeler une *mystique de la reliance*. Être relié au monde et aux autres en une réversibilité sans fin. C'est en ce sens que l'on peut comprendre la thématique de l'imaginaire comme étant ce qui assure, en profondeur, la solidité de tout être-ensemble!

Il faut entendre par là sans but précis, sans finalité. Ce qui, justement, est le propos essentiel de la morale rationnelle, et du lien social qu'elle entend fonder. On peut appliquer à l'imaginaire de *l'Église invisible* le propos de Simmel pour lequel «les notions de fin et de sens elles-mêmes ne s'impliquent réciproquement en aucune façon. On peut refuser que l'histoire soit orientée vers aucune fin et cependant lui trouver un sens» (Simmel, 1984: 190).



C'est bien ainsi que l'on peut comprendre les sociologues de la religion lorsqu'ils rappellent, à propos de cette «église invisible» qu'elle est précisément «l'intériorisation de toute décision relative au cosmos considéré comme sacré». Immanentisme dont l'actualité nous donne de multiples exemples.

Une signifiante : celle du jeu des passions, celle du plaisir d'être-ensemble sans finalité ni emploi spécifique, le pur plaisir ludique de la vie commune. N'est-ce pas cela qui s'exprime, en majeur, dans les «affoulements» contemporains et, en mineur, dans la ritualité de la vie quotidienne. C'est bien cela la «déontologie», vivre, avec d'autres des *situations*. Les vivre avec intensité, avec authenticité, sans se référer à un but lointain, à une société parfaite à réaliser. S'ajuster aux autres, tant bien que mal, en un lieu donné. Et ce, à partir de la mise en commun des émotions, des passions, des humeurs, des instincts caractéristiques de l'humaine nature.

Donner du sens (signification) à ce qui n'a pas de sens (finalité). Voilà bien, en effet, ce qui est en jeu, comme constante anthropologique, dans cette métaphore de l'Église invisible et de son imaginaire fondateur. Voilà, aussi, ce qui permet d'expliquer la puissance spirituelle des tribus juvéniles contemporaines.

Constante anthropologique, c'est-à-dire une manière d'être, de penser, de s'organiser qui, sous des noms divers, redit la même chose : la force de l'*esprit* contre la *lettre*. Une mutation des mœurs, des idées, des sentiments, un changement de «peau» sociale à partir d'une conception quelque peu mystique du monde. Cela peut sembler étonnant, tant le rationalisme semble un acquis indépassable. Et pourtant, c'est fréquemment dans les histoires humaines que l'on observe de tels phénomènes. Refus des doctrines morales, quelles qu'elles soient. Ainsi que l'a indiqué ce penseur, quelque peu oublié, qu'est J-M. Guyau, importance de l'*anomie* dans la dynamique des sociétés.

Il s'agit là d'un véritable «*paradoxe du sacré*». Et le succès de certain livre comme «*Anges et démons*», de film comme «*Harry Potter*» sans oublier le développement de la musique «*techno*» ou «*gothique*», sont là pour nous rappeler que (pour reprendre une de ses expressions) «l'armée de Satan», la démonologie et autres inversions dionysiaques sont des problèmes d'actualité nous envoyant un vrai défi épistémologique.

N'en déplaise aux divers positivismes, et ils sont légions, il existe une dimension ésotérique des choses. Selon les traditions, cela peut prendre des noms divers, mais la réalité, structurelle, est identique. Ainsi, dans le catholicisme, à côté de l'Église officielle, à côté de l'*Église de Pierre*, l'*Église de Jean*, celle-là privilégiant le pouvoir, l'institution, l'inscription dans le monde temporel, celle-ci mettant l'accent sur la puissance de l'esprit. L'imaginaire, comme Gilbert Durand l'a bien montré, est le fondement même de ce que métaphoriquement on peut nommer : «*Église de Jean*»

C'est ce *philum* «*johannique*» que l'on va retrouver dans les cultes à mystères, dans la mystique, dans le compagnonnage, dans une franc-maçonnerie symboliste, et autres sociétés secrètes. C'est cela même que j'ai appelé la «centralité souterraine», ou encore la «socialité», intégrant les dimensions oniriques, imaginaires, ludiques, immatérielles du donné mondain, contre l'aspect purement «positif» d'un social rationnel et



contractuel. La religiosité contemporaine, le syncrétisme philosophique, le relativisme théorique s'inscrivent, certainement, dans une telle perspective.

Carl Schmitt, pour souligner l'aspect complexe de l'être ecclésial fait remarquer que celui-ci se fonde sur une «pneumatologie» (Cf. T. Paléologue, 1999: 43; C. Schmitt, 2003: 255; Sur l'homo latomus cf. Durand, 1975). En bref, ce qui assure la solidité et, peut-être, la perdurance de l'Église est son aspect invisible, immatériel, on pourrait dire «vapoureux». Le lien (le liant) d'un ensemble simple peut être une morale normative. Celui constituant un ensemble complexe en appelle à une éthique «situationnelle»: une *déontologie*. Voilà quel est le cœur battant de ce Gilbert Durand nomme, justement, «homo latomus».

Celle-ci est un art de faire, un art de vivre sans *a priori*, ni préjugés. Il s'agit de s'ajuster au moment vécu. Dès lors, une manière de *socialiser* qui ne vienne pas de l'extérieur, abstraitement, rationnellement, mais qui utilise la procédure «initiatique». Celle-ci repose sur un fondement sensible. Au plus près de son étymologie, «*inire*», l'initiation consiste d'une part à «prendre des auspices», c'est-à-dire à entrer dans un processus de réversibilité avec la nature: on ne la maîtrise pas simplement, on la consulte, et d'autre part, il s'agit de «saillir». Mise en perspective érotique s'il en est! Dans l'un et dans l'autre cas, la passion, l'émotion, en bref l'*orgie*, ont leur part dans cette réalité symbolique qu'est l'être-ensemble!

J'ai dit plus haut qu'il s'agissait, pour reprendre une idée de Gilbert Durand, d'une constante anthropologique. Qu'il y avait «phylum johannique» irréfragable. Ainsi, à titre d'illustration, afin d'éclairer nos tribus postmodernes, on peut faire référence aux «frères et sœurs du Libre Esprit» qui, à partir du XIII^{ème} siècle, défrayèrent la chronique, et inquiétèrent l'Église institutionnelle.

Marguerite Porète, mystique brûlée en «Place de Grève» (l'actuelle Place de l'Hôtel de Ville) à Paris en 1310, faisant, justement une distinction entre l'église institutionnelle et celle du cœur. Ou encore entre «Sainte Eglise la Grande» gouvernée par l'amour, et «Sainte Eglise la petite», celle de la morale, des rites sclérosés, gouvernée uniquement par la raison.

Les spécialistes de ces groupes notent qu'ils ne se sentent plus soumis à la médiation du clergé. Les œuvres et les vertus communes leur paraissent superflues. La morale, en particulier dans le domaine sexuel, surannée. Le Libre Esprit peut conduire au libertinage, mais il est, également, le cœur battant de ce que Gilbert Durand nomme «la foi du cordonnier» (Durand, 1984; cf. Beyer de Ryke, 2004: 72-73 et 67). Dans le sens sociologique du terme, il est *anémique*. Suspecté, traqué, ses membres pourchassés et souvent brûlés, le Libre Esprit par la déification qu'il propose («je suis devenue Dieu»: *ich bin Gott worden*) peut éclairer la religiosité panthéiste qui resurgit actuellement. Les diverses techniques du «New Age» contemporain, le «Soi» jungien et autres références à «Gaïa» trouvent, certainement, là des ancêtres pertinents. En bref, ce qui repose sur l'interaction: chaque homme étant la synthèse individualisée et active de la société et que cela peut avoir fonction de rupture.



Il n'est, d'ailleurs pas inintéressant de noter qu'un historien comme Normann Cohn, ou un observateur avisé de nos sociétés comme Raoul Vaneigem ont accordé une attention particulière à ces groupes anomiques. En soulignant, en particulier, la promiscuité dans laquelle ils vivaient, les mécaniques d'extase qui les soudaient entre eux, la vie en conventicules, appelés «paradisi», qui en faisait une société souterraine, alternative à l'officielle (Guarnieri; Cf. aussi R. Vaneigem, 1986; N. Cohn, 1964; Sur la «centralité souterraine» cf. M. Maffesoli, 1979). C'est cela l'imaginaire propre à la «centralité souterraine».

Là encore ce qui est important ce sont les «situations», c'est-à-dire les moments intenses qui assurent le lien (liant) social. Notons, au passage, que le succès du roman d'Umberto Eco, et du film qui en a été tiré, où les *fraticelli* jouent un rôle important, peut être considéré comme l'expression de la fascination exercée par le panthéisme tribal, l'hédonisme présentéiste de ces groupes anomiques.

Car c'est bien d'une société de frères dont il est question dans l'éthique «déontologique» en gestation. On peut, là encore, illustrer d'un exemple historique. D'un de ces exemples paradigmatiques, et qui laisse, sur la longue durée, des traces indélébiles dans la mémoire collective. Moments où s'opère un indéniable renversement de toutes les valeurs, et par là s'amorce une nouvelle manière d'exister avec l'autre.

Il est, d'ailleurs, intéressant de noter qu'en ces moments ce n'est pas, simplement, en fonction des idées, mais bien plutôt des passions, des émotions, voire même des manies, que s'organise l'existence individuelle et sociale. «Manies», comme d'habitude permettant de s'accommoder à la vie, ce qui fait que l'on sait, aussi, s'accommoder de sa vie. C'est ainsi que de Saint Thomas d'Aquin à O. Spengler l'on a pensé le rôle de l'*habitus* : ajustement à son environnement naturel et à partir de cela justement à son environnement social.

Cet ajustement on peut le retrouver dans ce que R. Nelli, dans son *Érotique des troubadours*, appelle «l'affrèment». Reprenant, et traduisant ainsi le mot italien «*affratellamento*» sous lequel des historiens et ethnologues désignaient ces amitiés masculines qui, régulièrement, ponctuent les histoires humaines.

Il est instructif de noter l'étroite relation que l'on observe entre un tel «affrèment» et la faiblesse des instances étatiques. Instructif et éclairant de noter que la saturation de la Loi du Père, loi verticale s'il en est, favorise la Loi des Frères, horizontale celle-là. On peut voir, ainsi, en quoi ce changement «topographique» peut nous aider à comprendre la multiplication et le fonctionnement des tribus contemporaines qui, elles aussi, sont, par essence, horizontales.

L'autre caractéristique, parmi beaucoup d'autres, de cet «affrèment», c'est la reconnaissance qui se fait par l'échange du sang (*adoptio in fratrem*). Communion animique s'il en est. Où, grâce au symbole du sang, c'est le corps en son entier, le sensible qui est reconnu. Qui est, en quelque sorte, sacralisé. Le sang siège de la vie est une manière de célébrer l'irrépressible vitalité du monde (cf. R. Nelli: 206 et 208 ; F. Ferrarotti, 1987: 102). Dans ce qu'il appelle le «troisième terme» ou la communauté



retrouvée, F. Ferrarotti montre bellement que «le sacré s'impose comme besoin de signification méta-individuelle qui donne un sens et une orientation à l'individu même. On ne peut mieux dire l'affrèment, ou ce que personnellement j'appelle *l'homosocialité*.

Il y a, en effet, dans une telle «*homosocialité*» fraternelle quelque chose de très naturel, animal, voire païen. Une sensibilité écologique qui, tel un fil rouge, parcourt la vie des sociétés. Et qui, à certains moments est reconnue en tant que telle. Cet «animisme» repose sur le processus de «*correspondance*». Il est de l'ordre de la reliance: être relié aux autres, au monde et avoir confiance dans les autres, dans le monde.

Gilbert Durand, dans ce livre peu connu qu'est «la foi du cordonnier» montre que l'essence du catholicisme est la relation de l'Église visible et de l'Église invisible, alors que le christianisme, en son aspect rationalisé (protestantisé?) serait, au contraire, la séparation. Remarque judicieuse en ce que la relation du visible et de l'invisible est très magique, païenne. Il y a donc dans cette conception du catholicisme une perdurance polythéiste (Paléologue: 39; Sur le «baptême» des cultes païens cf. G. Durand, 1984. Sur le même processus concernant les divinités fécondatrices cf. M. Maffesoli, 1982). Et la vénération de la Vierge, à laquelle est dû un culte «*d'hyperdulie*», celle des saints auxquels on accorde un culte de *dulie*, sans oublier les divers rituels liturgiques à consonances archaïques : fête des rogations, Noël et le solstice d'hiver, celui d'été avec la Saint Jean, la fête de morts comme écho de la «samain» celtique (et l'on pourrait continuer, à loisir, cette liste), tout cela rappelle les perdurances de l'animisme païen plus ou moins bien baptisé dans des formes catholiques.

Si j'ai signalé plus haut qu'il s'agissait là de formes paradigmatiques, c'est bien parce qu'elles rappellent comment le lien social peut, parfois, s'élaborer d'une manière horizontale (affrèment) à partir d'un enracinement au lien où s'élabore cette fraternité (animisme).

Gilbert Durand, dans les «Structures anthropologiques de l'imaginaire» fait référence à la «*Burschenschaft*», confrérie d'étudiants ou au «*Mannerbund*» en Allemagne, à «*l'açabiyya*», la solidarité des tribus arabes dont parle Ibn Khaldûn, il suffit d'indiquer que la métaphore de *l'Église invisible* rappelle que la constitution des sociétés peut, aussi, se fonder sur la perte de soi dans l'autre. De soi dans le Soi. Le détachement par rapport au moi individuel confortant l'attachement à l'autre de la tribu.

L'indifférence par rapport aux formes institutionnelles étant, dès lors, une manière de s'ouvrir aux différences constitutives d'un pluralisme complexe. Dans une telle perspective, les liens réels sont noués à partir des liens possibles. Le matériel n'existe qu'en fonction de l'immatériel, autre manière de dire la force et la vigueur de l'imaginaire. C'est-à-dire qu'à l'opposé de l'idéologie de la maîtrise de soi et du monde, *logique de la domination* qui a caractérisé la modernité, on peut envisager que la vie sociale repose sur des instincts communs, sur les forces invisibles de la mémoire collective. En bref, sur un pré-individuel comme substrat de toute société.



En élaborant ses *Lois de l'imitation*, Gabriel Tarde s'appuyait sur la lecture des mystiques (Thomas a Kempis, Thérèse d'Avila) (Millet, 1970: 145). Or le propre de la mystique est bien de rappeler que l'on peut être solitaire tout en étant solidaire. Que le solitaire n'est pas isolé, mais en constante communion avec l'Autre (groupe, déité, nature). N'est-ce pas là la leçon essentielle de la *méthode* de la socialité, cette *mise en chemin* faisant considéré le destin comme mémoire collective.

Le mimétisme tribal contemporain est du même ordre. Il met l'accent sur la correspondance sociale et cosmique, sur l'accord entre l'environnement et les solidarités de base. Il (re)valorise les communions de tous ordres : fêtes, musique, sport, effervescences diverses. Et rappelle que la religiosité est indispensable dès qu'il est question de penser et de vivre la relation sociale.

On peut dire que la socialité postmoderne est la forme contemporaine de la «communion des Saints» d'antique mémoire. C'est-à-dire que par le biais des médias technologiques, ainsi internet, on est, mystérieusement, uni à l'autre par-delà l'espace et le temps.

C'est ce «*primum relationis*», mettant l'accent sur les *situations* vécues avec d'autres qui, au-delà de la vertu insipide propre à la morale transcendante, une et rationnelle, en appelle à une «virtu» quelque peu païenne, mixte de force immanente et de sentiment tragique de la vie. C'est une telle éthique «déontologique» qui peut permettre de comprendre les multiples et réelles révoltes contre l'hypocrite tiédeur de la morale propre au monde marchand. Insurrections dont il n'y a rien à craindre puisque aussi elles sont causes et effets de la transmutation de toutes les valeurs propres à la socialité postmoderne : immanence des formes anciennes, continuité de la vie vivante. C'est en ce sens, aussi, que l'imaginaire constitue une véritable «infrastructure spirituelle» assurant les fondements et la fondation de toute vie en société.

Bibliographie

- B. Beyer de Ryke (2004), *Maître Eckart*, Entre Lacs, Paris.
- E. Bloch (1964), *Thomas Munzer*, Paris.
- P. Chenaux (1999), *Entre Maurras et Maritain*, Cerf.
- N. Cohn (1964), *Les Fanatiques de l'Apocalypse*, Julliard.
- J. D'Hondt (1998), *Hegel*, Calmann-Lévy.
- G. Durand (1960), *Structure anthropologique de l'imaginaire*, Paris, PUF.



- G. Durand (1975), *Science de l'homme et tradition*, Sirac.
- G. Durand (1984), *La foi du cordonnier*, Denoël.
- A. Faivre (1969), *Eckarshausen et la théosophie chrétienne*, Klincksieck.
- F. Ferrarotti (1987), *Le Paradoxe du sacré*, Les Eperonniers, Bruxelles.
- F. Ferrarotti (1993), *Le retour du sacré, vers une foi sans dogme*, Ed Méridiens Klincksieck.
- R. Guarnieri, *Dictionnaire de spiritualité*, V.
- J-M. Guyau (1935), *Esquisse d'une morale sans obligation ni sanction*, Paris.
- Hegel (1960), *Principes de la philosophie du droit*, Gallimard
- M. Maffesoli (1982), *L'Ombre de Dionysos. Pour une sociologie de l'orgie*; tr. It. *L'ombra di Nioniso. Una sociologie delle passioni*, Grazanti.
- M. Maffesoli (1988), *Le temps des tribus*; tr. It. *Il tempo delle Tribù. Il declino dell'individualismo nelle società posmoderne*, Guerini, Milano, 2004.
- M. Maffesoli (2010), *La Violence totalitaire, Après la Modernité*, CNRS Édition.
- Millet (1970), *Gabriel tarde et la philosophie de l'histoire*, Vrin, Paris
- R. Nelli (1974), *L'Érotique des troubadours*.
- T. Paléologue (1999), *Sous l'œil du Grand Inquisiteur. C. Schmitt et l'héritage de la théologie politique*, Cerf.
- C. Schmitt (2003), *Ex captivitate salus*, Vrin,
- G. Simmel (1991), *Secret et Sociétés secrètes*, Circé.
- G. Simmel (1984), *Les Problèmes de la philosophie de l'histoire*, PUF.
- R. Vaneigem (1986), *Le Mouvement du Libre Esprit*, Ramsay.



L'uomo, l'immagine, il destino

(intervista a cura di V. Grassi)

Franco Ferrarotti

Abstract

Imaginary in common language is opposed to “realistic” and becomes synonymous of “illusory” and “evanescent”. But it turns out that far from being evanescent, unreal, smoky, spooky, audio-visual based on the image is prominent, even dominant. In this type of society, the young critics sociologists should raise the issue of what happened and what will be the end of critical spirit. Socratic homo sapiens switching to electronic post-human. The post-human images: the image has an autopoietic virtue, self-reproducing it, it no longer needs a creator of image and it is creature of itself. But there is the possibility of autotelic man: you'll never be dead if you have somehow lived to the full your chosen life, but the choice means surrender, surrender for the project, and the project is highly problematic compared to what will happen.

Keywords

Image | audiovisual | creativity | culture | *autotelic man*

Author

Valentina Grassi – valentina.grassi@uniparthenope.it
Dipartimento di Giurisprudenza
Università di Napoli - Parthenope



1. L'ineffabile potenza dell'audiovisivo: l'immagine è più viva che mai¹

G: *Professore, mi parli della sua visione rispetto ai grandi temi dell'immagine e dell'immaginario.*

F: Noi avevamo... lei a suo tempo mi aveva stimolato molto ad approfondire... lei ma non solo, insieme a Maffesoli, Tacussel... E io all'epoca lavoravo insieme a Daria Martin e Neil Postman, che poi è morto prematuramente, noi eravamo colleghi alla New York University, anzi avevamo, come ho accennato in uno dei miei volumetti, la stessa stanza all'ottavo piano della Bobst Library di Washington Square, e parlavamo insieme spesso. Lui era un pedagogista più che altro, lavorava nelle scienze della formazione, e io non ero niente, semplicemente un sociologo generalista, però questo problema...

Quella che lei mi indusse a chiamare, e io accettai, la sociologia dell'immaginale, più che dell'immaginario, aveva ragione lei, io l'ho adottata questa formula, per così dire: sociologia dell'immaginale. Perché l'immaginario, nel linguaggio comune quantomeno, si contrappone al realistico, immaginario quindi diventa sinonimo di illusorio, evanescente. E si dà il caso, questa è una straordinaria eterogenesi dei fini storici, ironia proprio, si dà il caso che lungi dall'essere evanescente, irreali, fumosi, spettrali, l'audiovisivo, basato sull'immagine, è, come lei sa meglio di me, predominante, dominante addirittura. E allora che fare?

In questo momento io sono un po' fermo. Io sono contro i dilemmi, sono contro questo famoso senso che il noto scrittore dava alla formula "apocalittici e integrati". Niente affatto. Io sono piuttosto d'accordo con il vecchio, il tardo Marshall Mac Luhan, con cui ho tenuto un seminario a Toronto, al Trinity College, in anni lontani ormai... In che senso? Primo: né apocalittici né integrati, né catastrofisti né servi della novità quale che sia, ma al contrario calcolare le ricadute sociali e psicologico-individuali, intimistiche, fino al livello dell'analisi psicologica profonda, delle innovazioni tecniche. Secondo: non rinunciare a nulla, ma valutare criticamente, non solo più in termini di ricadute, ma in termini di modalità, di essenza. Faccio un esempio banale, mi pare già ne parlavamo molti anni fa: vado al cinema e ci sono immagini, ma la luce mi viene dalle spalle e io vedo sullo schermo; nel caso invece dell'audiovisivo, sono io lo schermo, c'è un rovesciamento.

Parlare di queste cose non alla Popper, contro la televisione senza saperne niente, parlarne appunto come un uomo come Mac Luhan, e pochi altri per la verità, i quali entrano nel modo di operare del mezzo, e naturalmente prendono in considerazione

¹ L'intervista è stata condotta il 18 giugno del 2016 a Roma.



sia i metodi sia i contenuti: l'informazione attraverso l'immagine. Oggi come oggi, e qui chiedo il suo aiuto, perché sono fermo di fronte a questo fatto, che purtroppo i massmediologi più avvertiti, i sociologi della comunicazione, anche quando parlano dell'immagine, sono soprattutto interessati al metodo comunicativo, cioè al canale, allo strumento, e non ai contenuti. Io capisco che c'è una preoccupazione censoria, si ha paura di diventare dei censori dell'immagine, è chiaro...come voleva il cardinale Caraffa, è vero, mettere le brache alle statue di Michelangelo, questo non facciamolo, d'accordo. La Cappella Sistina lasciamola così. Però trattare dell'immagine, trattare dei metodi di comunicazione, fermandosi proprio solo alla scorza tecnica, e mai invece domandarsi cosa succede in realtà, nella fruizione dell'immagine, questo mi sembra un limite, che comunque...lei quando mi ha telefonato mi ha risvegliato queste domande.

G: Quello che ci serve capire, dal punto di vista della sociologia, è il ruolo che l'immaginario ha nella costruzione dei fenomeni sociali. Oggi c'è l'audiovisivo di mezzo e ha preso questo spazio in modo prevalente: come possiamo riflettere sul ruolo dell'immaginario?

F: Io sono stato molto colpito recentemente, da sprovveduto lettore di giornali e anche spettatore, della potenza... Mi ero già occupato in anni passati della fotografia, dell'immagine. Quando io penso che l'immagine di un bambino morto sulla spiaggia, annegato, buttato sulla spiaggia dalla risacca, membro di uno di questi gruppi di disperati che cercano attraverso la migrazione un miglioramento delle loro condizioni, ha la potenza, questa singola foto... Non penso ai singoli casi... Non penso a quella foto della guerra civile spagnola... Ma questa singola foto, non si sa nemmeno di chi, anche se pare che adesso si sappia, ha la forza di far mutare l'atteggiamento della cancelliera tedesca, di modificare, almeno pro tempore e in parte, la politica europea sull'immigrazione. Senza discorsi, senza parole, l'immagine pura. Colpisce...

Io addirittura, pur criticando questa sorta di neoidolatria odierna, però mi rendo anche conto del terrore che questa potenza implicita possa aver suscitato in antiche religioni come il Giudaismo, come l'Islam. Quando mi trovavo in paesi di cultura araba, islamica, e fotografavo naturalmente, anni fa, io praticavo la fotografia come strumento di analisi sociale, ricorderò sempre che a Sfax, in Tunisia, un vecchio dice: "No no no, questo no, mi porta via l'anima", questo la foto. Quindi io penso che forse è venuto il tempo, per i sociologi, di interrogarsi su qual è il potere... Non è solo il potere ipnotico, non è solo forse neppure il potere folklorico, ma forse c'è proprio un potere più profondo, che è di documento ma anche di testimonianza, anche come fatto di potere, di rottura politica.

La sociologia dell'immaginale, l'immagine come tale, attende ancora di essere analizzata come fattore sociale di primaria importanza, un fattore proprio dell'evoluzione sociale. Non è solo la fabbrica dei sogni come a volte si definiva il cinema, non è soltanto lo scoop di chi riesce a cogliere l'intimità, che so io, dei vip, eccetera, mentre fanno il bagno, non è questo. È forse qualcosa di più importante,



perché la sua forza forse deriva dal fatto che l'immagine non parla, e va al di là del discorso logico che è per sua natura lento, colpisce in maniera fulminante.

Chi ha scritto di questo, e io l'ho anche criticato abbastanza, è stato Régis Debray, *Vie et mort de l'image*, un libro non ancora tradotto: io l'ho criticato, abbiamo anche discusso personalmente, in maniera ironica come è un po' nel suo stile. "La vita c'è" gli ho detto, "la morte è apparente". La morte non c'è ancora, la morte magari è desiderata, viviamo sempre più, noi viviamo della vita delle immagini. E questo lo turbò molto; gli ho detto: "Il tuo titolo è il titolo che esprime la boria dell'intellettuale", vita e morte... Ciò che è vivo... Ma chi te l'ha detto? Ci sono delle vite fasulle e ci sono delle morti apparenti. La vita c'è, l'immagine c'è: è morta? No. È più viva che mai. È viva nel senso inquietante, proprio di "disquieting", di una vita che non si sa ancora definire, che compare e scompare, è lo spettro proprio. Infatti l'immagine oggi è ovunque presente ma in maniera spettrale, e credo che una buona ricerca, forse solo lei potrebbe farla... Cercare di eliminare... Non eliminare, ma attraverso l'analisi critica, diluire ormai, chiarificare al punto da rendere ormai irrilevanti le funzioni che conosciamo: le funzioni diciamo di ipnosi, le funzioni di documentazione, le funzioni anche diciamo di divertimento, intrattenimento, l'immagine intrattiene, basti pensare alle sfilate di alta moda, anche le funzioni direi a contenuto economico, per carità certamente, e anche quelle di invasione della privacy, accidenti. Ma resta in piedi qual è il senso come fattore importante, come elemento onnipresente e quindi strutturale della convivenza umana, qual è il senso dell'immagine? Proprio la "imago": è solo un riflesso o è una novità assoluta? Che addirittura si gode, addirittura vendetta del suo riflesso, farsi credere un riflesso... Cos'è l'immagine?

Io ricorderò negli anni, ero molto giovane all'epoca, a Berkeley, insieme a Timothy O'Leary, e poi a Woodstock, con queste giornate del rock, cinque giornate del rock, incredibili, con i miei studenti di New York, in sostanza l'acido lisergico, LSD, si pensava che avesse una funzione... Io sono fermo su questo punto, non l'ho mai capito fino in fondo, si pensava che avesse una funzione di illuminazione della psiche, chiamata appunto psichedelica, che vuol dire appunto etimologicamente, "delos" rendere chiara la psiche: richiamando ciò che era sepolto negli essere umani, e dimenticato, in maniera quasi platonica, noi non conosciamo nulla, noi cerchiamo disperatamente di ricordare ciò che già sapevamo. Addirittura mi diceva O'Leary una volta... Io provai una sola volta, presi l'LSD, perché poi non riuscivo più a tornare, ricordai il momento in cui stavo uscendo dal meato uterino di mia madre, il momento proprio della nascita, attraverso un'enfasi straordinaria di rumori, di colori, di pianti, di sangue, questa cosa meravigliosa che tutti dimenticano o nessuno ricorda. Del resto la stessa psicanalisi che cos'è se non un tentativo, spesso patetico, di far ricordare.

Ma non è solo il ricordo del represso, del "refoulé", non è solo una questione di "refoulement", c'è probabilmente nell'immagine, noi non lo sappiamo ancora, ma c'è questa potenzialità anamnestic, c'è un richiamo alle origini. Nello stesso racconto biblico, nella Genesi, nel primo libro della Bibbia, nel Vecchio Testamento, questo "spiritus Dei ferebatur super aquas": lo spirito di Dio che camminava sulle acque, era



portato, veleggiava sulle acque. È un'immagine: all'origine del mondo c'è solo un'immagine. Anche il Big Bang dei fisici scientifici è un'immagine. Però non sappiamo molto... Cioè sappiamo molto dell'immagine che ci fa ridere o piangere, che ci intrattiene, che ci adorna la vita, che ci documenta, che ci fa piangere, col bambino morto sulla spiaggia annegato eccetera, riportato a noi dalla risacca, alta e bassa marea... Ma l'immagine che cosa significa? Noi diciamo c'è la vita e l'immagine e la morte... Ma morte? Chi l'ha detto che sia morte? Forse l'immagine è più viva che mai, ma vive una vita che noi non riusciamo a capire. Beh questo sta a lei, il discorso è il suo.

2. L'epoca del tirannicidio impossibile e il misterioso nesso tra creatività e marginalità

G: Visto che lei ha vissuto, studiato e, secondo me, anche compreso il passaggio verso questo, chiamiamolo così, "imperialismo" dell'audiovisivo, possiamo dire che nella società contemporanea c'è qualcosa di diverso nel rapporto con l'immagine? Visto che, come lei mi ha detto, il rapporto con l'immagine è antropologico, quindi universale...

F: No oggi come oggi non c'è dubbio che l'immagine, per la sua fulmineità, per il carattere riassuntivo, contratto, aoristico del suo messaggio, ha due obiettivi che vengono disintegrati, senza che l'immagine se lo proponga. Primo, il principio di non contraddizione. Il principio di non contraddizione è tipico del discorso logico, della sequenza, ha bisogno della sequenza. "Non potest idem simul esse et non esse": la stessa cosa, nello stesso tempo, non può essere e non essere. E invece nell'immagine sì. Seconda cosa, secondo me molto grave... E questo secondo me è molto bello, perché anche la sociologia dell'arte... L'immagine non ha tempo, è fuori dal tempo. La *consecutio temporum* va a farsi friggere: passato, presente e futuro... L'immagine è quella. Quindi noi siamo in presenza di un post-umano, all'insegna di ciò che ancora non conosciamo, che è l'impatto dell'immagine: un post-umano che viene dopo, o sorge sulle macerie, oppure ormai sull'inconsistenza, dell'*homo sapiens* socratico. L'*homo sapiens* socratico a cui io sono legato, a cui non posso rinunciare, ma non il Socrate di Platone che vuole avere ragione... No, il Socrate di Senofonte, quello che parla con il ciabattino, col sacerdote, con chi incontra, e che addirittura, secondo Diogene Laerzio, diventa così noioso e tremendo che gli ateniesi cominciano a picchiarlo, gli tirano i capelli, alla fine lo condannano a morte, perché è un perditempo, geniale, eccetera, ma è anche terribile, perché di domanda in domanda...

Ecco, in qualche modo l'*homo sapiens* socratico che interroga, che pone domande e aspetta risposte che poi danno luogo a nuove domande, questo umanesimo, questa idea di uomo, a mio giudizio, è in grave crisi. Prima pensavo che era in crisi, tutt'ora in parte lo penso, ma ormai con minori certezze... Che la crisi fosse determinata proprio



da ciò che lei ha detto: dalla prevalenza dell'audiovisivo al punto da obnubilare, eliminare la lettura, la sequenza logica, il principio di non contraddizione.

E perché mi dicevo, perché è fondato su immagini non costruite dall'individuo per se stesso, perché distinguevo e distingo tutt'ora fra immagine pre-costituita, prefabbricata, offerta, proiettata, rispetto invece all'immagine che l'individuo si costruisce da sé attraverso per esempio la lettura. Io leggo un poeta, può essere Omero, può essere Saba, può essere Montale, può essere Eliot... Io leggo un raccontino di una notizia di cronaca su un giornale di provincia, uno dei grandi *faits divers*, un fatto così, in una colonna, parla di una donna, un uomo, di qualcosa, e io leggo e mi faccio l'immagine mentre leggo, me la faccio io, è la mia immagine. Cosa molto diversa quando "paf", l'immagine mi viene data. In un mondo in cui tutte le immagini siano prefabbricate e offerte, certamente è un mondo di persone più piatte, perché non si fanno più la loro immagine. L'immagine viene offerta: e il problema allora è bellissimo, ma da chi? Da chi? Perché siccome non sappiamo da chi, questa è la cosa grave della società che io definisco "totalmente amministrata" di oggi, che la grande istituzione del tirannicidio non è più possibile perché non sappiamo dov'è il tiranno. Primo: non sappiamo chi è. Secondo: non sappiamo dov'è. Terzo: è un tiranno senza fissa dimora, non possiamo ucciderlo.

Questa è l'epoca del tirannicidio impossibile. Per ignoranza, così come ai tempi di Platone, contrariamente a quanto riteneva... Non vorrei che sembri il mio chiodo fisso, ma comunque... A quanto riteneva il buon Karl Popper, non c'era il totalitarismo, perché non si può. Le dirò perché. C'era l'autoritarismo ma non il totalitarismo, perché non si può controllare ciò che non si conosce. Tecnicamente si era liberi perché si era ignorati. Il potere non arrivava, il potere arrivava nella *Boulé*, arrivava nell'*agorà*, arrivava nel foro, arrivava nel Senato, ma poi... Oggi no, oggi è tecnologicamente possibile sapere tutto di tutti, ma sapere addirittura la casa, l'appartamento in cui uno abita, sapere tutto di tutti e allora oggi è possibile avere una società totalmente amministrata e totalitaria. In cui fin dalla nascita ti mettono sulle chiappe il codice fiscale, tu non puoi più essere assente dalla società. Quindi il potere come noi lo concepivamo era una concezione grezza, lì in agguato, pronto a colpirti, se ti trovava.

Oggi non ha più bisogno di questo. Perché siamo tutti presenti, l'assenza non è più possibile. Però in questo tipo di società, totalmente amministrata, di persone che non si fanno più la loro immagine, perché gli viene data, non fanno più l'addizione o la moltiplicazione, basta premere un tasto, questa società dei "pigia pigia": noi non sappiamo quali sono le matrici, i potentati, perché il potere stesso, i grandi potentati sono apolidi, sono ovunque e in nessun luogo. Il principio fondamentale su cui si fondano le grandi società multinazionali, che pure oggi non sono neppure molte, in tutto il mondo saranno duecento diciamo, è l'a-territorialità, non hanno il territorio. La cosa buffa di oggi è... Leggevo su un giornale, ormai leggo solo i titoli e i sottotitoli, Marchionne, che è un tipo interessante, diceva: "Beh, se Londra esce dall'Unione Europea, noi che abbiamo la base a Londra e quella fiscale in Olanda, noi ci spostiamo, andiamo in Austria". Cioè si possono spostare ovunque. Questo è un momento



splendido. Allora, bisognerebbe capire questo appiattimento, chiamiamolo livellamento critico, e quindi a-critico, questi individui video-fatti, cioè fatti dall'immagine che viene loro offerta e che è un dono danaico, cioè è un regalo avvelenato: perché se io ricevo l'immagine da fuori, sono ipnotizzato, godo, fruisco, eh ma nello stesso tempo è una rinuncia a farla da me. E ciò che io non faccio da me, è fatto contro di me. Io perdo il gusto di far l'immagine da me.

In questo tipo di società, credo, i giovani sociologi critici di oggi, come lei, dovrebbero sollevare il problema di che fine ha fatto, che fine potrà fare lo spirito critico. Dall'*homo sapiens* socratico al post-umano elettronico. Ma che cos'è? Il post-umano elettronico, il post-umano delle immagini fa le immagini, o forse le immagini, e qui mi permetto, questo argomento mi eccita, hanno una virtù autopoietica, si autoriproducono, non hanno più bisogno di un creatore di immagini, sono creature di se stesse. Straordinario. In un mondo compresente, in un mondo diciamo a luce intensa come in un interrogatorio poliziesco di terzo grado, in un mondo totalmente amministrato perché tutto è possibile e la libertà di una volta era relativa ai limiti tecnici di conoscenza del potere, perché non si può esercitare il potere su ciò o chi non si conosce, e quindi c'era la libertà come, diciamo, umbratile ritiro, in qualche modo. Direi quasi come accettazione della marginalità. Ecco, dov'è il potere? Non solo, parlando di marginalità, tenendo presente che c'è questo nesso misterioso, che rimette in gioco la marginalità, non c'è più marginalità, perché si conosce tutto di tutti, si può comunicare tutto a tutti, non c'è più nulla però da comunicare, e perché? Perché la novità della comunicazione dipende da una creatività che è misteriosamente collegata con la marginalità. Marginalità e creatività. E perché? Mi sono spesso domandato... E certo, ma quando mai al direttore generale di un ministero gli è venuta mai in mente l'idea di un mondo alternativo e utopistico.

Io non so adesso lei cosa stia scrivendo, lei deve portarmi le sue cose: ha un tema fra le mani stupendo. Io non ce la farò più, posso porre delle domande... Tuttavia posso dire che quella cosa che io ho scritto una volta, una cosa su un popolo di frenetici, informatissimi idioti, ed era dovuto proprio al fatto che per me, e io sono figlio della cultura applicata al libro... La scomparsa del libro, della lettura, della lettura lenta, e quindi del discorso legato alla sequenza logica e alla *consecutio temporum* e al principio di non contraddizione, tutto quello che ormai è eliminato dal predominio dell'audiovisivo. Io vedevo il predominio dell'audiovisivo non solo in competizione, ma come fattore distruttivo, speravo ci fosse un punto di interazione positiva, e lo spero tutt'ora, però credo che la forza dell'immagine non sia ancora stata capita.

Non è capita. Il mio amico Debray, al solito, come quando andava dietro a Che Guevara, non ha capito. Ha l'impazienza dialettica dell'intellettuale che crede di risolvere i problemi reali solo attraverso una sua, diciamo, sintesi mentale. Non tocca la realtà, la realtà sono queste enormi folle legate all'immagine, questi giovani per esempio legati all'immagine della partita di calcio. Questa enorme vittoria dell'immagine da una parte, e della logica dell'armamento dall'altra, queste folle... Una volta c'era l'ideologia: caduta l'ideologia, i giovani sono tra lo stadio e la discoteca.



Sono cose meravigliose. È scomparso il pensiero critico: forse no, forse sì. Del resto, potremmo dire che è scomparso il pensiero critico facendo i discorsi critici che facciamo. Io aspetto con ansia un suo scritto su queste cose.

3. L'a-razionale come sonnambulismo del quotidiano e la compresenza sincronica delle culture

G: Il secondo grande tema che vorrei affrontare con lei, e se non lo affrontassi con lei non potrei farlo con nessuno, è quello del rapporto tra il pensiero sociologico classico e il non razionale.

F: Il pensiero sociologico classico, per così dire, in fondo, parliamo di Comte ecc., è stato visto come, o meglio si è sviluppato come un pensiero razionale in senso scientifico: problema, ipotesi, verifica. E quindi si è sviluppato come un pensiero basato sulla conoscenza partecipata, in senso scientifico, quale base del consenso sociale. Ora noi troviamo che il consenso sociale, una volta che le religioni lo hanno perduto, perché la religione è diventata religiosità, una volta che la razionalità illuministica lo ha perduto, lo sta perdendo, perché in fondo l'individuo è messo di fronte a problemi che vanno al di là delle forze dell'individuo, le questioni dell'individuo non sono questioni individuali. Siamo di fronte a questo terzo tema che lei solleva, questo aspetto. Che cosa dicono? Che purtroppo... Dividono semplicemente: la loro visione è schematica, il comportamento umano è visto esattamente diviso tra razionale e irrazionale, in termini sociologici... A volta bisogna pure farlo, perché di solito la gente non cita i sociologi italiani perché sembra poco simpatico, beh invece bisogna farlo. Pareto. Pareto arriva a dire sì le azioni logiche e le azioni non logiche, ma siamo sempre all'interno di uno schema razionale di problemi, ipotesi, verifica. Conoscenza stipulata. Mentre oggi... Questo è il mio piccolo contributo, ma l'ho solo detto, perché poi non avrò più tempo per occuparmene... Sì, c'è il razionale, c'è l'irrazionale, e poi c'è la vasta zona grigia dell'a-razionale. L'a-razionale è il sonnambulismo del quotidiano illuminato solo dall'immagine. E lì devo dire, questo pazzo, che poi è morto, Timothy O'Leary, a Berkeley, lui aveva questa idea che attraverso l'immagine avremmo potuto far ricordare agli uomini e alle donne, agli esseri umani, cos'erano in realtà *ab initio*, all'inizio, cosa che hanno dimenticato.

E quindi siamo oggi, se vuole... anche questo è un peccato di schematismo, ma con lei me lo permetto, è triplice. Primo: ci fu un'umanità, una convivenza tenuta insieme dal costume consacrato dalle religioni, però poi le religioni, da strutture ierocratiche, dogmatiche, sono diventate religiosità individuali. Secondo: c'era un senso etico della società elitaria, kantiana, il firmamento sopra di me e l'imperativo morale categorico dentro di me, la coscienza dentro di me. Elitario tutto questo: non regge più, e a un certo punto è venuto meno. Oggi cos'è che tiene insieme le società? La comunicazione. Come? Per quale via? Per via di letture o... Oppure la comunicazione attraverso



l'immagine, attraverso ciò che vedo. Quindi dall'*homo sapiens* all'*homo* che io ho chiamato *sentiens*, all'*homo videns*. Poi anche al post-umano.

Oggi il pensiero sociologico classico parla di un sociale che non c'è più, l'esperienza sociale della convivenza non è più quella. Le stesse istituzioni, cosa sono oggi? La gente si sposa di meno, la gente sta insieme... Ma perché ha capito che l'istituzione altro non era, e altro non è, che la cristallizzazione di un comportamento ricorrente. È, diciamo, il riconoscimento crismatico, attraverso un certo crisma istituzionale, di un comportamento. Oggi questo crisma non è più necessario. Quindi la gente oggi convive, dice: "Ma perché non vi sposate?", "Boh. Noi stiamo convivendo, finché ci piace, poi...". In un certo senso, si potrebbe dire che noi siamo in presenza, e qualcuno lo ha detto, lo ha scritto, in presenza quindi di una flessibilità liquida estrema, ma questo individuo, questo che dice: "Finché mi va", è un individuo che, abbiamo detto, è appiattito: è un *homo videns*, è video-fatto, non parte... Dall'*homo sapiens* socratico, dopo la grande sbornia elettronica, io spero che ci sia l'uomo autotelico: l'uomo autotelico, l'uomo, la donna, l'essere umano autotelico è l'essere umano che dà a se stesso il suo *telos* di vita.

Autotelico, è da Chicago questa tematica, voglio dire, era David Riesman con *La folla solitaria*, noi ci conoscevamo nel 1951 all'Università di Chicago, lui era lì prima di andare poi a Harvard, qualche anno dopo, aveva terminato *The Lonely Crowd*... La moglie di David Riesman era una gentildonna del New England, che aveva passato con la famiglia, per farsi una certa nobiltà, come tutte le famiglie nobili americane, molte estati a Firenze, parlava benissimo italiano, e David Riesman stava allora elaborando la transizione, diciamo, di due tipi umani: da un tipo umano eterodiretto, al tipo umano introdiretto, che si avvicinava alla mia nozione di essere umano autotelico. Però Riesman diceva che lui con questo descriveva il grande cambiamento del carattere americano: dall'individualismo rude eccetera, che ha in sé la propria certezza, invece a un tipo umano che chiede al mercato, chiede alle ricerche di mercato, chiede alle immagini della pubblicità cosa deve comprare, dove deve andare. E io gli dicevo: "Non è possibile fare come fai tu, caro Riesman, sui cambiamenti del carattere nazionale americano, perché una nazione fatta di diverse nazioni come l'America non può avere un carattere nazionale. Non c'è il carattere nazionale. Tu semplicemente dai conto di certi comportamenti". Lui si arrabbiava molto per questo. Ma questo sta di fatto: uno dei vantaggi dell'America, non volevo indulgere troppo al paradossale, ma il vantaggio degli Stati Uniti è che sono una nazione di nazioni, che sono una nazione di estranei, di *strangers*, che sono una nazione di immigrati. In questo senso loro sono già, già rappresentano quella famosa società multi-etnica, multilinguistica, multiculturale, multiculturale eccetera, che sarà la società di domani quando su scala planetaria ci sarà la compresenza di tutti...

Adesso non vorrei esser preso alla lettera, ma i limiti del pensiero sociologico classico sono i limiti dell'eurocentrismo, che pone sé come unica cultura veramente degna di nota, mentre le altre culture, le altre espressioni etniche sono culture abusive, culture-inculture, in sostanza sono tipiche di esseri umani che aspettano soltanto di

arrivare a poco a poco al nostro livello civile, europeo. Tutto questo è finito. Nessun sociologo però ha preso atto di questo. L'eurocentrismo è finito. Però badi... Che cosa c'è dietro a questo ritardo? Il ritardo... Mi permette, non voglio abusare del suo tempo. Il ritardo è molto preciso. Il pensiero sociologico non si è reso conto, anche proprio per limiti congeniti, costitutivi, interni, perché la sociologia non è fondata come l'analisi storica sull'imputazione causale specifica, invece è comparativa e condizionale... Allora, il pensiero sociologico classico non si è reso conto del grande passaggio da un concetto, una realtà, un concetto di sviluppo storico diacronico, per cui si parte dal primitivo, dal barbaro, e a poco a poco si arriva all'europeo... Concetto quindi diacronico... Finito.

Noi siamo entrati, dopo la Seconda guerra mondiale, in uno stato di sviluppo storico sincronico: tutti sono usciti dagli scantinati della storia, sono tutti presenti, creando una confusione tremenda, piccole guerre, fraintendimenti continui, con cui noi andremo avanti per probabilmente un secolo, fino alla fine di questo secolo Duemila, il XXI secolo, forse fino al XXII secolo. Noi avremo l'enorme, creativa secondo me e positiva confusione, il ribollire di questa compresenza di culture: per cui non ci sarà più una cultura dominante, e la cultura non sarà più un termine normativo, "kalòs kai agathòs", di tipo greco, la cultura diventerà e dovrà essere concepita soltanto come un concetto socio-antropologico, come insieme di comportamenti, di valori, concepiti insieme e convissuti, condivisi e convissuti. Dalla cucina, dal cous cous agli spaghetti, meat balls e tutto il resto, alla elucubrazione filosofica. Dalla storia diacronica, dallo sviluppo diacronico, del tipo "Quando saranno come noi...", al momento sincronico, per cui c'è una sola regola etica, universale forse, tutto questo bla bla bla sui diritti umani sono tutte balle: la sola regola è che tutti gli esseri umani, uomini e donne, sono esseri umani, e come tali vanno accettati e riconosciuti e rispettati. Gli esseri umani, uomo e donna, come fini a se stessi, di auto-perfettibilità, progetti, l'uomo come progetto per l'uomo, non come strumenti, per niente, neppure per la causa più straordinaria, per il socialismo, il comunismo... Niente! Nulla! Per se stessi. L'uomo come progetto per l'uomo. Ora sa, di fronte a questo fatto, i sociologi di oggi fanno miracoli, fanno quel che possono, però... Io non ho più tempo per scrivere, le penso di giorno, di notte, quando capita, quando mi capita di trovare una persona come lei, ma... Questa è la grande sfida, tradurre la convivenza di fatto in una convivenza di idee, di principi. Lei se vede quel mio volumetto uscito qualche anno fa da Dedalo, dal nome "La convivenza delle culture".

G: E come no, lo conosco bene!

F: Cioè quello è il presupposto. A quali condizioni... Cioè questa non è più... L'analisi storica va a vedere le cause delle diverse culture, no! Invece l'impostazione sociologica è: a quali condizioni è possibile, ed è significativa, ed è positiva, e non diventa un fratricidio, una guerra continua... A quale condizioni è possibile la



convivenza delle culture? Perché di lì non si scappa. E quando uno dice no... Ce l'hai sotto le finestre! È tutto lì, è già presente. Già anni fa io lo vedevo. Studiando le borgate capivo perfettamente... Allora il nostro terzo mondo era calabrese, ma io capivo che arrivavano bangladeshi, indiani, arrivava l'Africa. E tutto questo come è ritratto? Come influisce sull'immagine? E chi lo crea? E cosa significa la convivenza delle culture? Quali culture sono in grado oggi di captare il nuovo sociale?

4. L'uomo non è, l'uomo diviene: l'essere umano autotelico

G: La grande sfida...

F: Eh noi paghiamo ancora l'insuccesso... Lei si è accorta che delle parole come "socialismo", "sociologia", "sociale", niente... C'è un'altra cosa. Io ho cercato anche, sia con la fotografia come strumento di accertamento, un po' come la musica... Purtroppo ho pubblicato ma... Sono dei galleristi, non ho mai dato un libro sulla musica mio...

Ciò che è fondamentale è che ci sono idee senza parole. Ieri qualcuno mi tirava fuori: "Ma Heidegger nazista o non nazista", non si tratta di questo, è che Heidegger fra tutti i pensatori tedeschi dà la priorità assoluta alla Heimat, che non è solo la patria, è la radice nella terra dove tu sei nato, di cui sei parte. Ora se tu hai questo fondamento tu sei nazista nel senso... Ora, l'identità non può tollerare l'alterità con questa... Bisogna trovare delle formule anche poi di aggiustamento. Ci sono delle idee, come quella della famiglia, che prescindono dal riconoscimento istituzionale.

G: Sì certo. È bellissima questa immagine dell'uomo e della donna autotelici: ma da dove si potrebbe cominciare per riflettere? Perché questo è un percorso di discussione...

F: E non è da tutti, questo è il guaio. Questo è il regalo della penuria. Essere in grado di costruirsi una tavola personale di priorità, che non viene offerta dall'esterno, non viene data dalle immagini, non è data dalla moda, non è data dal cinema, da niente. E allora attenta, non ci deve essere un eccessivo chiasso, né interiore né esteriore, bisogna ridurre gli arricchimenti degli stimoli. Oggi troppi stimoli, troppe tentazioni, troppo induzioni. Tutto o niente. La mancanza di concentrazione... La concentrazione ti viene dalla penuria, per concentrarsi sulle cose essenziali. E allora lì, non sempre, ma qualche volta, emerge, in queste condizioni di penuria concentrata, una tavola di priorità che non si fa disturbare dal bombardamento degli stimoli esterni, difficilissimo però, perché tutti i fattori comunicativi elettronici hanno funzione esteriorizzante. Allora tu invece torni in te stesso, è proprio *tecum habita*, torni dentro, e in qualche modo sviluppi una conversazione con te stesso che è la vita interiore. E questa vita interiore non sempre capita, ma a un certo punto fa emergere, si prende coscienza del proprio destino: per cui io sono quello che sono e non posso essere altro. Prima non c'ero, ora ci sono, poi non ci sarò più. Ma sono un prototipo unico, irripetibile, irriducibile ad altro.



È la negazione di questa massa amorfa di cui dicevamo. Questo io lo chiamo il senso del destino. Perché ancora oggi... Scusi se ogni tanto faccio la cronaca...

Ho sentito dire che c'è un ottimo danzatore classico italiano, Roberto Bolle: questo Bolle viene da un paesino non troppo lontano dal mio del vercellese, piccolo, e una volta gli han domandato: "Scusi ma lei perché...", perché si sviluppa la passione per qualcosa che non c'è dove sei nato. Si sviluppa il desiderio nella frustrazione. La frustrazione è splendida, però ha due possibili esiti: o il desiderio o il suicidio, bisogna stare attenti. Il desiderio, lo spasimo che ti porta all'eccellenza, alla perfezione. Mia moglie è figlia di un compositore, un grande pianista, eccetera: io la prima volta che entrai in casa loro due piani a coda, non ha mai sviluppato una grande passione per la musica. E io che sono nato nel niente, in mezzo alla paglia e al letame, eccetera, il pianoforte non potevo averlo perché viaggiando non potevo portarmelo dietro, ma dentro una scatola da scarpe il flauto...

Noi desideriamo ciò che non ci viene offerto. Perché il desiderio è erotico e l'amore, eros, è figlio di poros, cioè l'espedito, è figlio della povertà, di penia, l'assenza. Ma non il desiderio, c'è gente che desidera il niente... La passione! Il desiderio, la tenerezza, la passione. La passione è tremenda. La passione che ti mette su una sola strada, che è quella e non può essere che quella, io sarò quello e solo quello. Questo è il senso del destino. Non sono fungibile, non sono funzionale, perché so che quando la funzione è finita io sono defunto. Io non sono defunto, vado al di là della funzione. L'eccellenza. Le dirò che sul piano della cronaca personale che non conta niente, è proprio biografica, quando il buon Abbagnano mi disse: "Ma fai filosofia", io dissi: "Faccio sociologia". "Ma non ci sarà mai". "Per questo la desidero". Francamente adesso che ce n'è troppa la desidero un po' meno. Però... Perché non c'era... Ed era la grande passione del ragazzotto di campagna, non so come spiegarglielo.

La difficoltà fondamentale per cui questa massa che io, un po' ingenerosamente, ho chiamato massa di *idiots savants*, sanno tutto, comunicano tutto, non capiscono niente, non hanno niente da comunicare, deriva dal fatto che tu devi non soltanto limitare il numero degli stimoli, secondo, ricordare che devi scegliere ciò che vuoi fare, sul serio, giocarci la vita. Ma che ogni scelta vuol dire una rinuncia, rinunciare a molte cose belle, dal sesso al denaro, al potere, rinunciare, per essere veramente te stesso, per essere autotelico fino in fondo, per cui la tua vita sarà la tua, non sarà fungibile, non sarai mai identificato con una funzione, non sarai mai un funzionario, un impiegato, perché tu sai che terminata la funzione sei irrimediabilmente defunto. E tu non sarai mai defunto se avrai in qualche modo vissuto fino in fondo la tua vita scelta, ma la scelta significa rinuncia, rinuncia per il progetto, e il progetto è altamente problematico rispetto a ciò che avverrà. Non devi aspettarti nulla, devi essere al di fuori della mentalità mercantile del *do ut des*, dell'autoreferenzialità, del "che cosa me ne viene". Niente te ne viene, ma sei tu che ti autotrasformi in ciò che volevi diventare. L'uomo non è, l'uomo diviene. L'uomo non è l'uomo: l'uomo è un progetto per l'uomo. Ma come sarà? Magari rinuncio a tutto e poi quello che scelgo non mi va. Questo è il rischio. Tu scegli di fare lo scrittore, il grande scrittore, e non riuscirai, sarai fermo davanti al foglio di carta



bianca, bloccato dal famoso blocco dello scrittore, il *writer's block*. Ma hai tentato. Ed esiste certamente la grande bellezza e la gioia, il gaudio della vittoria. Ma esiste anche lo splendore del fallimento. Molto importante.

Mia cara, io sono felice di averla incontrata.

G: *E' sempre un piacere.*



Più reale della realtà. Dialogo sull'immaginario con Edgar Morin

Valentina Grassi

Abstract

I met Edgar Morin on June 9, 2005, while working on my PhD thesis, in joint supervision between the University La Sorbonne-Paris 5 and the University of Rome La Sapienza, then discussed in December 2007. The thesis concerned the imaginary methodologies in sociology between France and Italy; with other empirical studies, it included a number of in-depth interviews with privileged witnesses who had worked on social imaginary in the two countries. So I chose to interview, among others, Edgar Morin. Here, I entered some tracks translated into Italian, integrating them with specific insights on the texts cited by him in the course of the speech, that still implicitly refers his reflection.

Keywords

Imaginary | Cinema | Knowledge | Mort | Sociology

Author

Valentina Grassi - valentina.grassi@uniparthenope.it
Dipartimento di Giurisprudenza
Università di Napoli - Parthenope

Incontrai Edgar Morin il 9 giugno del 2005, durante il lavoro per la mia tesi di Dottorato, in cotutela tra l'Université La Sorbonne-Paris 5 e l'Università degli Studi di Roma La Sapienza, poi discussa a dicembre del 2007. La tesi riguardava le metodologie dell'immaginario in sociologia tra Francia e Italia; insieme ad altri lavori empirici, prevedeva una serie di interviste in profondità a testimoni privilegiati che avevano lavorato sull'immaginario sociale nei due paesi. Scelsi così di intervistare, tra gli altri, Edgar Morin.

Mi recai presso la sede del CETSAH (Centre d'Études Sociologiques et Anthropologiques) a Parigi, dove Morin mi aveva dato appuntamento. Mi chiese di porre le domande in italiano, mentre lui avrebbe risposto in francese. In questa sede, riporto brani dell'intervista tradotti in italiano, integrandoli con specifici approfondimenti sui testi da lui stesso citati nel corso del discorso oppure ai quali comunque implicitamente rimanda la sua riflessione.

Come prima domanda, chiesi a Morin cosa fosse, secondo lui, l'immaginario.

1. Dall'immagine all'immaginario, verso l'infinito

M: E' difficile da riassumere in una sola formula. Diciamo innanzitutto, in breve, che la realtà umana è il luogo in cui l'immaginario semina; ho detto altrove che l'immaginario fa parte della realtà umana. E come? Sono stato condotto verso l'immaginario nel mio primo lavoro importante che si chiama L'uomo e la morte, perché mi è sembrato che le credenze sulla vita dopo la morte, sin dall'epoca arcaica, tutte le forme religiose, provenivano dall'immaginario, quindi tutta l'umanità viveva con credenze di una vita dopo la morte, salvo quelle che sono diventate scettiche. Mi è sembrato che le religioni erano delle secrezioni immaginarie: ciò mi è dunque sembrato qualcosa che fa parte della realtà umana.

La prima edizione dell'opera *L'homme et la mort* esce nel 1951 e nel corso degli anni più volte l'autore ha aggiornato il testo arricchendolo e integrandolo: si presenta come uno studio di antropologia della morte, dalle concezioni arcaiche alla crisi della civiltà moderna. Secondo l'autore, che accenna le basi della sua riflessione già nell'introduzione, i temi fondamentali della morte, la "morte come rinascita" e il "doppio", sono metafore mitiche dei processi biotici fondamentali, legati alla sopravvivenza della specie e al modo di riproduzione universale della replica di sé. E sono anche miti fondamentali per l'uomo, che servono a metabolizzare il grande trauma della morte.

Già nell'opera dell'inizio degli anni Cinquanta, Morin lancia le basi della teoria per la quale sarà poi noto in tutto il mondo: la teoria della *complessità*. Sottolineando l'interdipendenza profonda che esiste tra vita e morte, e concependo l'uomo come



triade Individuo-Società-Specie, sottolinea come la questione antropologica della morte faccia emergere il legame tra antropologia, prospettiva biologica e cosmologia: successivamente Morin svilupperà e amplierà questa idea, abbandonando quella che egli stesso definisce una “euforia” antropologica che sembrava porre l’individuo in posizione superiore rispetto alla specie e alla società. E lo porterà verso quella bella immagine dell’uomo che è sì transitorio, ma è anche depositario e attore del “destino biotico” che egli conduce “tra l’indefinito e l’infinito”.

M: E quando ho continuato, pensando questa volta al cinema, anche lì l’immaginario cinematografico mi sembrava avere spesso più realtà della realtà stessa, della realtà quotidiana. Siamo molto più comprensivi con i personaggi dei film di quando non siamo comprensivi con gli altri esseri nella realtà. Ho così sempre più creduto che l’antropologia deve comportare la dimensione dell’immaginario nelle sue forme più diverse. Ciò che mi è sembrato interessante è anche che quando parliamo di Dio, per esempio, o delle idee-forza, una collettività secerne credenze concernenti gli dei, e a quel punto gli dei prendono una forza e una realtà formidabile, vale a dire che benché siano prodotti dalle nostre menti, essi ritornano sulle nostre menti e sono capaci di chiedere di uccidere, di morire, di sacrificarci, ci chiedono adorazione, ci chiedono di pregarli. Detto in altre parole, diamo una realtà gigantesca alle produzioni immaginarie della nostra mente; dunque, tutto questo per dire che l’immaginario...

Le cinéma ou l’homme imaginaire esce per la prima volta a Parigi nel 1956 e mostra chiaramente la grande passione di Morin per il cinema, che confessa di aver avuto fin da bambino. Nel sottotitolo il titolo dell’opera recita “saggio di antropologia”: essa si propone di indagare, attraverso il rapporto con il cinema, la fondamentale relazione tra l’uomo e l’immagine. L’elemento che desta subito interesse nella riflessione moriniana è l’affermazione del valore fondamentale della rappresentazione per l’esperienza umana, tanto da far affermare all’autore che l’unica realtà di cui l’uomo è effettivamente sicuro è la rappresentazione, ovvero l’immagine, ovvero proprio quella che l’uomo considera la “non-realtà”. Il cervello umano infatti riceve, attraverso le *rappresentazioni* prodotte da ricettori sensoriali e reti nervose, degli impulsi, che sono a loro volta *rappresentati* attraverso immagini di onde o corpuscoli, e ancora li trasforma in *rappresentazioni*: tutto il reale che percepiamo passa attraverso l’immagine, che rinvia a una realtà sconosciuta.

Il cinema, come rappresentazione di rappresentazione, immagine di immagine, ci invita secondo Morin a riflettere sul rapporto tra realtà e immaginario: ci porta a comprendere che “l’immagine... è l’atto costitutivo radicale e simultaneo del reale e dell’immaginario”. Motivo per il quale l’autore rileva la necessità dell’istituzione di un paradigma, quale quello che formulerà con la sua teoria della complessità, che permetta di concepire l’unità complessa e la complementarità del reale e

dell'immaginario: il cinema aiuta a pensare questa unità complessa, con il suo essere al contempo arte e industria, fenomeno sociale e insieme fenomeno estetico, moderno e stereotipico e insieme arcaico e archetipico.

M: Prenda il western: il western, se vuole, tratta alcuni archetipi. Il giustiziere solitario che va a stabilire l'ordine laddove c'è il crimine o il disordine. È quindi l'archetipo, è la fondazione dell'ordine, è la fondazione di una società, è la lotta del bene contro il male. E all'interno di questi archetipi si possono avere dei personaggi stereotipati, dei cattivi, dei banditi, dei giustizieri. Bene, gli stereotipi, nei grandi western i personaggi non sono stereotipati, hanno una certa complessità, una certa presenza, ma in un western qualsiasi i personaggi sono tutti stereotipati, ma all'interno di un grande archetipo.

Il tema del rapporto tra modernità e arcaismo è già presente in *L'homme et la mort*, proprio come il tema del doppio, che nella riflessione sul cinema Morin riprende in modo netto: se l'immagine mentale è una struttura essenziale della coscienza, essa è al contempo vissuta come doppio, come riflesso e quindi come assenza. L'immagine si configura così come insieme soggettiva e oggettiva, fino all'estremo dell'oggettività-soggettività dell'allucinazione: effettivamente, all'incontro "allucinatorio" della massima soggettività e della massima oggettività si colloca il doppio, l'immagine-spettro dell'uomo; esso si ritrova nel riflesso, nell'ombra, nel sogno, così come nelle rappresentazioni artistiche, nei culti e nelle religioni. In definitiva, il doppio sembra essere il solo grande mito umano universale.

Ciò che ha di straordinario la fotografia, e quindi il cinema come insieme di immagini fotografiche in movimento, è l'essere una tecnica che, riproducendo in modo fisico-chimico le cose, ricongiunge in sé i "geni" dell'immagine mentale come riproduzione e i "geni" del mito del doppio come universale umano, raccogliendo tutte le implicazioni affettive che l'uomo ha conferito ai suoi "doppi", alle sue "ombre". Il cinematografo allo stato nascente, quello dei fratelli Lumière, diventa così una variante del mito dell'immortalità: ma è nel momento in cui il *cinematografo* come *riproduzione* diventa *cinema* come *finzione* che, dice Morin, si passa dall'immagine all'immaginario, ovvero si giunge in quel regno nel quale desideri, aspirazioni, angosce e paure modellano secondo la loro logica i sogni, i miti, le credenze e tutte le finzioni. L'immaginario è così la pratica magica con la quale la mente umana dà corpo ai suoi sogni: esso è il territorio comune dell'immagine-doppio e dell'immaginazione. E lo spettatore compie così quel viaggio antropologico che lo porta dall'immagine, alla visione magica, al sentimento (attraverso la partecipazione affettiva) alla percezione fino all'idea-discorso narrativo. Dall'immagine all'immaginario alla realtà, e oltre.

2. L'unidualità di pensiero logico e pensiero mitico



*M: Ci sono concezioni, come quella di Lacan, che pongono la differenza tra il simbolico e l'immaginario; io credo che l'immaginario debba essere una categoria molto più vasta, che comporta forme molto diverse, che sia la nostra attività onirica, non solamente dei sogni notturni, ma anche dei nostri sogni da svegli, diurni, arrivo a dire che la nozione di "reale" non esiste che perché noi la nutriamo di immaginario. Se noi vediamo una realtà, per esempio attraverso la realtà microfisica, vediamo delle particelle, delle cose così, si tratta di una realtà che non ha carne; la realtà umana, ovvero con le nostre percezioni... del resto, è proprio ciò che ho studiato nel mio testo *La conoscenza della conoscenza*, nella nostra percezione c'è sempre una piccola parte di allucinazione, di immaginario. Quando leggiamo le righe di un libro, non leggiamo tutte le lettere l'una dopo l'altra, leggiamo piuttosto un blocco di lettere dopo l'altro e a volte possiamo sbagliarci proprio a causa di proiezioni che facciamo. Quindi anche nell'atto più concreto, quello percettivo, l'immaginario trova il suo posto. E d'altra parte l'allucinazione è vissuta come una cosa reale, non come una cosa immaginaria, per colui che è allucinato. Dunque tutto questo per mostrarle l'importanza dell'immaginario nella mia concezione.*

La colossale opera di Morin dal titolo *La Méthode* consta di sei tomi, pubblicati tra il 1977 e il 2004: il terzo tomo, *La conoscenza della conoscenza*, esce nel 1986. Già nell'interessantissima introduzione generale, Morin sottolinea come la credenza nell'universalità della ragione nasconda un processo neanche troppo nascosto di affermazione e assolutizzazione della razionalizzazione occidentale come criterio di verità. Mentre oggi siamo ormai di fronte alla consapevolezza della necessità di riconoscere come verità l'assenza di possibilità della verità assoluta. Qualsiasi processo di conoscenza avviene infatti all'interno di una cultura che "ha prodotto, conservato, trasmesso un linguaggio, una logica, un capitale di saperi, dei criteri di verità", rendendo la conoscenza un processo multidimensionale. Lo stato attuale della conoscenza della cultura occidentale soffre profondamente dell'iperspecializzazione e della cieca partizione disciplinare, che appare come evidente e naturale, facendo perdere di vista la complessità dei fenomeni, che ne escono mutilati. Inoltre, si crea un paradosso del tutto impreveduto che lega l'avanzamento della conoscenza con l'incapacità di controllare le conseguenze del progresso, ovvero i cosiddetti mali della modernità, quali la sovrappopolazione, l'inquinamento e il riscaldamento terrestre, il degrado ecologico, la crescita inesorabile delle disuguaglianze nel mondo, la minaccia nucleare. Ecco perché è sempre più necessario, secondo Morin, porre il processo di conoscenza come oggetto stesso di conoscenza: si tratta di comprendere le condizioni bio-antropo-socio-culturali dell'emersione della conoscenza, così come i suoi ambiti di influenza.

Ebbene, è proprio nel percorso di problematizzazione del processo stesso di conoscenza che Morin afferma la "unidualità" del reale e dell'immaginario. Se l'uomo percepisce il reale attraverso la rappresentazione che se ne fa nelle immagini mentali, a



livello della percezione identifica immagine mentale e realtà esteriore; mentre a livello del ricordo, e in generale di tutte le immagini evocate in assenza del referente, la realtà esteriore è *duplicata* e diventa un fantasma di sé. Il cardine della riflessione moriniana sta nel fatto che riconosce come non ci sia alcuna differenza intrinseca all'immagine mentale stessa tra i prodotti della percezione e i prodotti dei ricordi o dei sogni: sono tutti prodotti dei processi di rappresentazione mentale, che si presenta come "l'atto costitutivo identico e radicale del reale e dell'immaginario".

Nel corso della sua storia, l'umanità produce immagini percettive e immagini mitiche attraverso un va-e-vieni tra i due mondi del reale e dell'immaginario e questi due mondi, apparentemente antagonisti ma profondamente complementari, si nutrono l'uno dell'altro, interagiscono continuamente nell'esperienza che l'uomo ha del mondo e di se stesso. I due approcci epistemologici della spiegazione e della comprensione, che tanto sono stati analizzati durante il grande dibattito sul metodo delle scienze storico-sociali, sono dialogicamente legati e complementari: la comprensione, che procede per analogie e rappresentazioni, è fondamentale per tutte le forme della conoscenza, compresa quella scientifica. Le vediamo all'opera, dice Morin, nelle due grandi forme di pensiero: il pensiero simbolico/mitologico/magico e il pensiero empirico/logico/razionale. Essi sono modi di conoscenza ma anche di azione, che se nell'antichità sono stati parte di una "unidualità", in Occidente, almeno a partire da Newton, sono stati radicalmente disgiunti: se la Ragione e la Scienza hanno preteso di irreggimentare e controllare l'umanità, allo stesso tempo sono state continuamente e clandestinamente interconnesse con il pensiero mitico. Esso è un prodotto di quello che Morin definisce l'*Arkhe-Esprit*, vale a dire una mente che corrisponde alle forze e alle forme originarie dell'attività cerebrale e spirituale, laddove le due forme di pensiero non sono ancora separate, laddove si producono, appunto, gli archetipi dell'universo del senso: altro tassello che l'autore aggiunge nella costituzione di quella che definisce come "l'epistemologia complessa", una epistemologia che non può che essere un processo aperto.

M: Io non sono un sociologo, sono uno pseudo-sociologo, lavoro in un ambito che definirei transdisciplinare e che chiamo l'antropologia, ma non nel senso attuale, universitario, dove l'antropologia è lo studio delle società arcaiche, no, per me l'antropologia è nel senso direi del Diciannovesimo secolo, tedesco, una riflessione sui differenti aspetti delle conoscenze sull'uomo, ovvero della preistoria, dell'etnologia, della storia, e certamente della sociologia, della psicologia... Io sono antropo-sociologo, ma non sono affatto sociologo. Si può fare una sociologia dell'immaginario, ma dal mio punto di vista ogni sociologia chiusa non troverà la sostanza dell'immaginario, bisogna essere antropologo, vedere i diversi aspetti dell'immaginario, per coglierlo veramente... Per quanto mi riguarda, quando ho affrontato il tema della morte, ho visto sorgere l'immaginario, quando ho affrontato il tema del cinema, ho visto sorgere l'immaginario, quando ho trattato le star ho visto sorgere l'immaginario, quando ho trattato il politico ho visto sorgere i miti e

le credenze dell'immaginario; dunque, ogni volta che si prende un oggetto di studio sufficientemente concreto, che non è frazionato in piccoli segmenti, non si può evitare di vedere l'immaginario e si cerca di trattarlo.

3. Sociologia e ricerca sul campo

La ricerca è sempre un percorso mosso dalla passione, se non c'è passione non c'è ricerca. E ancora, come afferma lo stesso Morin, la vera ricerca il più delle volte trova qualcos'altro rispetto a ciò che stava cercando.

M: Innanzitutto, personalmente, quando ero bambino, poi adolescente, leggevo molto i romanzi, e per me era questa osmosi dell'immaginario che diventa reale e del reale che diventa immaginario che mi ha sempre affascinato; mi sono nutrito di cinema, per me il cinema giocava un ruolo nella mia vita, ovvero mi ha dato certi sentimenti, certe idee che non avrei avuto, è stato rivelatore, e poi...

Credo che quando ho studiato la morte, all'epoca avevo una concezione figlia di Hegel e di Marx, ma, molto rapidamente, ho integrato apporti che potevano venire da Freud, Ferenczi, Rank, fino ad altri psicanalisti, poi dalla psicologia dell'infanzia, fino alle diverse scienze umane: credo che sia la capacità di integrare i diversi apporti a essere importante. Ho parlato delle differenti psicoanalisi: esse aprono all'immaginario, ognuna a suo modo, Jung a suo modo, Freud a suo modo, Rank con il tema del doppio a suo modo. Dunque, il vero problema è cercare sempre di cogliere il rapporto tra l'immaginario e la realtà umana, in quale modo esso fa parte della realtà umana: è qui che è, diciamo, la questione, ora i metodi sono molteplici.

Uscita per la prima volta nel 1984, l'opera *Sociologie* si pone lo scopo di operare una vera e propria "riforma" del pensiero sociologico, introducendovi alcuni dei principi della teoria della complessità che Morin ha già formulato altrove: la necessità di una concezione sistemica, nella quale il sistema è aperto e si fonda sull'auto-eco-organizzazione; la necessità di sostituire al principio deterministico/meccanicistico un principio dialogico dove ordine/disordine/organizzazione sono in una relazione insieme complementare e antagonista; la necessità di reintegrare l'osservatore all'interno dell'oggetto osservato, del quale fa parte. La sociologia deve raccogliere così tre grandi sfide: quella di far comunicare la cultura scientifica e la cultura umanistica, quella di comprendere la sostanziale complessità antropo-sociale e quella, ancora più ardua, di rifondare il pensiero attraverso l'indispensabile cambiamento di paradigma nelle scienze umane, del quale l'urgenza è ormai sempre più evidente.

Il fenomeno sociale, l'evento anche inatteso all'interno del sistema sociale, deve essere studiato con un'attenzione specifica alla sua dimensione simbolica, mitologica, che sono parte costitutiva della comunicazione sociale intorno al fenomeno stesso.

Aspetti finora relegati nell'ambito dell'irrazionale trovano così il loro spazio come oggetto di studio, nella consapevolezza sempre maggiore dell'indissolubilità e della contaminazione continua della coppia epistemologica soggetto-oggetto: si pensi al fatto che tale contaminazione è ormai acquisita anche in scienze cosiddette "dure", molto avanzate, quali la microfisica.

M: L'indagine La rumeur d'Orléans non è sull'immaginario, ma alla fine riguarda anche l'immaginario; vale a dire che nel caso di quella diceria non c'era alcuna sparizione reale. Perché ci sono alcune dicerie che possono avere una base reale. Così, su quelle la credenza si è sviluppata a partire dalla fiducia, ovvero, una persona dice: "Io so che queste giovani ragazze sono state rapite perché un amico che fa parte della polizia me l'ha detto". Detto altrimenti, l'immaginario cerca sempre di darsi una realtà empirica, ed è una conseguenza dell'immaginario a partire da cosa? A partire da un certo numero di fantasmi, di paure e di angosce. Diciamo che delle giovani ragazze emancipate, apparentemente, dopo gli avvenimenti del Sessantotto, nelle loro stanze e in tutto questo, avevano comunque il fantasma diciamo del rapimento e della prostituzione.

Ma le do l'esempio di un altro pettegolezzo molto interessante dal punto di vista dell'immaginario: era quando la Francia è stata occupata dall'esercito tedesco, nel 1940. Nel corso dell'autunno, c'è stata una diceria secondo la quale i tedeschi volevano sbarcare in Inghilterra per conquistare l'Inghilterra, ma gli inglesi, molto intelligenti, avevano messo della benzina sull'acqua del mare e quando le navi tedesche sono arrivate hanno dato fuoco alla benzina in modo tale che tutte le navi sono andate a fuoco. Ed era una diceria che le persone confermavano, dicendo: "Lo so, mio cugino ha visto su una spiaggia in Normandia dei cadaveri bruciati di ufficiali tedeschi...". Si dava la cosa come reale; e ciononostante se la cosa fosse stata vera, la radio inglese l'avrebbe annunciato. Dunque, lì si esprimeva il desiderio, la speranza che l'Inghilterra non fosse occupata dalla Germania, perché era il paese che difendeva ancora la libertà. Quindi vediamo che queste dicerie possono prendere forma perché sono alimentate da desideri o angosce molto forti. Il desiderio o l'angoscia stimolano l'immaginario.

Il testo *La rumeur d'Orléans* esce nel 1969 e raccoglie i risultati di un'indagine sul campo che Morin conduce con un'équipe di ricerca a proposito di una diceria popolare, diffusasi nella città di Orléans a partire dal maggio del 1969 e riguardante una ipotetica "tratta delle Bianche" organizzata da alcuni negozi di abbigliamento femminile, all'interno dei quali le ragazze venivano drogate e fatte sparire. I negozi "incriminati" erano gestiti da commercianti ebrei. La natura di pura diceria era confermata dal fatto che non c'era stata alcuna sparizione in città e che la voce girava esclusivamente per passaparola tra gli abitanti.



Il gruppo di ricerca studia con cura la natura delle istanze inconscie che determinano la costruzione del tema immaginario e anche il ciclo di vita del pettegolezzo, che dal “sottosuolo” inconscio della collettività parte e lì ritorna, nel giro di circa un mese. Lo studio che viene compiuto include la struttura del mito, rispetto ad esempio al tema dell’antisemitismo e alla questione dell’emancipazione femminile nella metropoli moderna, e l’analisi delle forze “anti-mito” che hanno opposto resistenza, come l’incredulità o il sospetto di un complotto antisemita.

A fronte del ricco lavoro di indagine, Morin afferma con chiarezza come una delle funzioni fondamentali della cultura di massa sia proprio quella di operare il legame tra reale e immaginario, facendo vivere l’immaginario come fosse reale (con la fiction) e il reale come fosse immaginario (si pensi ai *faits divers*). La forza del mito che emerge dal lavoro su Orléans è quella di fondarsi sulla verifica apparentemente più rigorosa possibile, vale a dire il passaparola tra persone di fiducia che sostengono di conoscere una testimonianza “quasi diretta” (amico, parente) dell’accaduto. Molto interessanti per capire il coinvolgimento soggettivo dei ricercatori sono i loro diari di indagine, dei quali vengono pubblicati dei frammenti alla fine del testo. Come afferma Morin, la spinta a fare ricerca parte sempre dalla capacità di stupirsi.

M: Io sono andato perché mi sembrava proprio strano, e i giornali che cominciarono a parlarne davano delle spiegazioni politiche che non mi sembravano giuste, quindi bisogna andare verso lo stupore, e quindi fare un’inchiesta, vale a dire interrogare, ovvero... Durante l’inchiesta di Orléans c’era un’équipe, si sarebbe partiti per andare a incontrare persone molto diverse, le persone vittime della diceria, giovani donne che facevano girare la voce, ben inteso anche le persone della chiesa o della polizia per sapere.

Si fa una ricerca, la ricerca ha determinato quali fossero le categorie sociali che erano maggiormente coinvolte, le giovani ragazze, le donne, e poi, una volta determinato come si propagava la diceria e quali erano i gruppi sociali maggiormente coinvolti, si è cercato di comprendere dicendo perché, ci si è interrogati, si sono fatte delle ipotesi, se vuole, bisogna un po’ stabilire i dati, e poi dopo si riflette e si scopre, in quel momento, la potenza dell’immaginario. Non c’è un metodo a priori per me.

Il lavoro di ricerca, come Morin sostiene in *Sociologie*, è soggetto a una strategia di adattamento permanente: non può essere guidato da ipotesi rigide formulate a priori, ma ha bisogno della possibilità di modificare, durante il suo percorso, tanto gli strumenti concettuali quanto quelli empirici. Bisogna osservare il fenomeno, riconoscerne le energie, la prassi, poter intervenire nei suoi nodi strategici, penetrare l’intimità soggettiva attraverso le interviste: in breve, interrogare l’azione, la parola e le cose. La relazione ottimale tra soggetto e oggetto della conoscenza deve essere insieme distaccata e oggettivante e partecipativa ed empatica: il ricercatore è chiamato a essere duplice. È solo così, dice Morin, che si crea quella relazione con il fenomeno che spinge



a considerarlo come una totalità complessa in divenire e che stimola a fare appello a quella che definisce una “antropo-sociologia multidimensionale”: una antropo-sociologia che consideri quegli aspetti solitamente espulsi dall’indagine sociologica in quanto “irrazionali” come portatori di una loro *logica* e di una loro *struttura*.

Le opere di Morin citate nel testo:

E. Morin (1980), *L'uomo e la morte*, Newton Compton Editori, Roma.

E. Morin (1956), *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Les Editions de Minuit, Paris.

E. Morin (1986), *La méthode 3. La Connaissance de la Connaissance*, Editions du Seuil, Paris.

E. Morin (1994), *Sociologie*, Fayard, Paris.

E. Morin (1969), *La rumeur d'Orléans*, Editions du Seuil, Paris.



L'immaginario del Made in Italy. Note per un progetto di ricerca

Fulvio Carmagnola

Abstract

In recent years, the “Made in Italy” has become a kind of powerful across-the-board brand able to give Italian products a collective “aura” of quality and prestige. The paper does not deal with the issue from the purely “productive” standpoint, as in most recent works, instead, it tries to identify the intangible, “imaginary” aspects. Our definition of imaginary is that of a real power, the capacity to produce and influence the way we feel - our taste and, hence, our consumption choices. The imaginary, therefore, does not identify itself with the "made-in-Italy" but is a "performative" intangible capacity. In order to trace its profile, an interdisciplinary collaboration between the humanities, and in particular linguistics, philosophy, anthropology, is thus required.

Keywords

Performativity | symbolic goods | mets-brand | feeling | finction | fantasy

Author

fulvio.carmagnola@unimib.it

Dipartimento di Scienze Umane per la Formazione “Riccardo Massa”

Università degli Studi di Milano Bicocca



1. La genesi della riflessione sul Made in Italy¹

Il 17 agosto 2016 esce sul *Corriere della sera* un articolo dal titolo “Moda. Vendiamo cultura, non abiti (ma non sappiamo raccontarlo)”, a firma di Daniela Monti. Il lungo pezzo, corredato da statistiche sulla produzione, i dati dei distretti e della filiera, i fatturati e le esportazioni, è un vero compendio esemplare del lessico dell’Immaginario del Made-in-Italy (d’ora in poi: IMI). Riportiamo alcune delle parole-chiave che vi appaiono: “raccontare” e “narrazione”, “visceralità”, “carnalità”, “fatto in Italia”, “icone”, “storytelling”, “esperienze”, “italian style”, “lusso culturale”.

Un paio di passi riassumono bene il senso dell’articolo: «è questa visceralità – verrebbe da scrivere carnalità – del legame tra oggetto e cultura la base e il senso del Made in Italy». E ancora, si cita «“la scelta, avventurosa e lungimirante, di legare i marchi e i luoghi che sono al centro della storia e dell’immaginario – vere icone dell’italianità»”. In particolare, il riferimento è alle accoppiate di Dolce e Gabbana con il paesaggio siciliano, di Fendi con la Fontana di Trevi, di Bulgari con la scalinata di Trinità dei Monti o di Tod’s con il Colosseo.

Rispetto a questa via oggi assai battuta – che si basa sull’enfasi data alla *produzione* del *made in-* e sulla tendenza attuale al *reshoring* (il rientro di alcune produzioni di fascia alta prima esternalizzate) – la direzione di ricerca che proponiamo ha un taglio differente: vogliamo esplorare e cartografare il profilo di questo potente “immaginario del made in Italy” *a prescindere dalla sua base produttiva*.

L’articolo citato di Daniela Monti è una interessante testimonianza. Il vero punto di partenza è stata però una riflessione sul lavoro di Piero Bassetti, *Svegliamoci Italiani* (2015). E’ utile fissare alcuni punti del lavoro di Bassetti, che definiremmo nel suo complesso all’insegna di un “patriottismo progressista”. *Patriottismo* e non nazionalismo, perché l’Autore è ben attento a disegnare uno scenario caratterizzato dalla definitiva crisi dello Stato nazionale e giustamente critica le posizioni reazionarie e populiste che ritornano a ipotesi di tipo “territoriale” con le loro conseguenze

¹ Il saggio che presento è la sintesi di una proposta di progetto di ricerca del gruppo OT-*Orbis Tertius* dell’Università degli studi di Milano-Bicocca che attualmente viene elaborato da un team interdisciplinare di docenti e ricercatori interni ed esterni all’Università (linguisti, studiosi di cinema, antropologi, operatori del web).

Il percorso di ricerca sull’immaginario del Made in Italy rientra nelle attività che da alcuni anni OT-*Orbis Tertius* sta conducendo sul tema dell’immaginario contemporaneo. Il nostro scopo è tracciare un profilo attendibile di quello che certamente è una *co* figurazione assai potente che ha conseguenze rilevanti dal piano del sentire fino alle scelte di consumo. Il progetto si propone di elaborare il profilo di questa identità forte ma informale, usando strumenti sia qualitativi che quantitativi, presenti nelle pratiche e nello stile della ricerca nel campo delle scienze umane.

Attualmente il gruppo è composto da Silvia Barberani (antropologa), Ivan Bargna (antropologo), Fulvio Carmagnola (filosofo), Federica Da Milano (linguista), Dario D’Incerti (studioso di cinema), Andrea Mangiattordi (ricercatore e studioso di modelli cognitivi e di apprendimento in rete).



politiche. Ciò che viene proposto è invece una interessante idea di “ibridazione” alla luce della quale la nozione di “patria” viene estesa al di fuori dei confini nazionali e territoriali.

Ne deriva una distinzione tra “italianità” (corrispondente al vecchio concetto di “patria” nazionale) e “italicità”, che si allarga agli “italici” presenti e agenti nel mondo globale, ma che si richiamano materialmente o simbolicamente a un *set* immateriale ma potente di “valori” condivisi. I “fattori comuni” non sono dunque più coincidenti con i principi identitari dello stato nazionale né con la effettiva cittadinanza.

Riportiamo qui una significativa definizione di “italicità”:

“...quando la cultura di un individuo di origine *ophilia* italiana, incontrandosi con una cultura locale da essa diversa e distinta, con questa si ibrida così che la persona coinvolta in questo processo risulterà in possesso di elementi culturali prodotti dalla sintesi dell'intera gamma delle sue ibridazioni. Questa base (...) è appunto l'italicità, 'qualcosa' la cui forza di attrazione è sufficiente per accomunare i possessori attorno a un parziale ma analogo sistema di valori, costumi, interessi” (p. 48).

Va sottolineato l'uso del termine *philia*, cioè “affiliazione”: indice di un potenziale di attrazione di quello che provvisoriamente va definito come “carattere italico” (un primo nome possibile per avvicinarci alle presenti riflessioni).

Ci pare di poter distinguere qui due direzioni tra loro connesse. La prima, che cerca di identificare i caratteri dell'italicità – la chiamerei provvisoriamente la dimensione *simbolica*. Di questa componente interessa mettere in rilievo i tratti, che risuonano spesso nella pubblicistica e che riguardano genericamente i valori, gli stili o addirittura “il sentire”. Per es. a p. 65: “... nell'arte, nella musica, nella letteratura, nella cultura, nel paesaggio, *nei prodotti e negli stili di vita dell'Italian way of life*” (corsivi e sottolineatura mia).

Ciò che è importante è la sottolineatura della “ibridazione” e in particolare lo scenario di un passaggio dal *made in* – dove domina ancora la dimensione territoriale stretta, di ciò che ha il suo valore nel fatto di essere prodotto strettamente “in loco”, al *made by* – dove prevale quello che chiamerei l'aspetto progettuale: progettato secondo (l'immaginario dello) “stile italico”. Particolarmente significativa a questo proposito la nozione di “codice sorgente”.

La seconda direzione, affidata soprattutto alle considerazioni dell'ultimo capitolo, è di carattere più strettamente politico. L'Autore immagina e invita a pensare e progettare una dimensione di tipo comunitario allargato – cioè, nel mio linguaggio, ancora una dimensione strettamente “simbolica” del politico o della *polis* – che va oltre i contorni tradizionali dello Stato-nazione, e per la quale spende il significativo termine di *Common-wealth*, letteralmente traducibile anche con “bene comune” o “collettività”. Dunque appunto una dimensione fortemente simbolica della politica e del politico.



Ci interessa ora puntare l'attenzione sul sintagma "codice sorgente". Bassetti giustamente osserva che dal punto di vista di una (presunta) "comunità" dei consumatori non interessa (o almeno *non sempre* interessa) la stretta origine territoriale, insomma la provenienza "reale" dei prodotti. Interessa invece quello che chiama il *sounding*. Questa parola individua in effetti il potenziale di un *Brand* che va a coincidere con una delocalizzazione e ri-localizzazione del carattere italico, con una sua paradossale ubiquità. Detto in altre parole, e come ha recentemente affermato in un'intervista un imprenditore, "l'Italia è un brand globale" (cfr. l'intervista di G. Stringa a Moretti Polegato, *Corsera* 21 gennaio 2016).

Seguiamo questa traccia per avvicinarci al punto: il "codice sorgente" non ha una stretta base territoriale, è più vicino al *made-by* che allo stretto *made-in*. Questo scenario è credibile se pensiamo soprattutto ad alcune gamme di prodotti dove la provenienza del piano progettuale può essere resa indipendente dai siti produttivi reali – vale per le scarpe Nike, per i computer Apple e anche per molti dei prodotti che portano il marchio del *made-in-Italy*. Allo stesso modo una Chrysler può essere "delocalizzata" a Cassino o a Melfi mantenendo quello che Bassetti definisce il suo specifico *sound* (USA, in tal caso).

Si può enunciare però anche questa sotto-ipotesi: man mano che ci avvicina alla materialità reale della "terra" (e a quel prodotto che dalla terra proviene: il cibo) la provenienza reale diventa importante. Man mano che si va verso il piano tecnologico il *made-in* può cedere il posto al *made-by*. Ma non sempre.

Ci sono infatti significative eccezioni, e c'è comunque un elemento che rimane costante: l'attrattività di quello che a questo punto si può definire un *Brand* collettivo virtuale che copre a ombrello una vasta gamma di dimensioni produttive, dal piano primario (terra-cibo) al piano dei prodotti per la persona e per la casa (*Fashion-Design*) fino a un piano dove la dimensione immaginaria per essere efficace richiede necessariamente *anche* una localizzazione specifica e radicata nel territorio "di origine".

Potremmo dire così: ci sono casi in cui il "in" è un piano potente che condiziona e alimenta il "by". Per contro, una Fiat 500 prodotta materialmente "in" Brasile dal punto di vista "immaginario" continua a essere "made-in-Italy", un capo spalla di Aspesi può rimanere *made-in-Italy* anche se prodotto "materialmente" in Cina, e così via.

La domanda è: fino a che punto, per quali gamme o tipologie di prodotti, si può estendere o "stirare" l'elastico tra "in" e "by"? il *Brand* è l'elemento che deve comunque avere una provenienza per poter essere anche materialmente dislocato.

L'immaginario di cui vorremmo tracciare il profilo però si distingue sia dal *made in Italy* produttivo, sia dalla nozione di "italicità" che si trova nel lavoro di Bassetti. Ci poniamo dunque in una posizione differente anche se complementare a questo punto di vista, e ci differenziamo anche rispetto a una dimensione semplicemente apologetica ("Che bello il Made in Italy!") o puramente operativa (come fare per rendere più efficace la presenza dei prodotti del Made in Italy).



Proponiamo di affrontare il tema dell'italianità/italicità su un piano complementare rispetto a quello del lavoro di Bassetti, ovvero di affrontare da un altro punto di vista quello che viene definito come il "tema dell'identità" (ivi, p. 56). Il punto di vista è quello dell'identità e dei caratteri distintivi di un *Brand* collettivo immateriale di straordinario valore economico, in una situazione di evoluzione dell'economia o di "terzo capitalismo" (Boltanski-Chiapello, 2015) dove i valori della "conoscenza" (cfr. ad es. Rullani, 2004 e Vercellone, 2006) e quelli dell'"immagine" risultano complementari. Una situazione in cui l'evoluzione verso una "economia dei beni simbolici" (Bourdieu, 1994 e *passim*) è *parallela* all'evoluzione del capitalismo in chiave "cognitiva".

Per affrontare questo tema è opportuno aggiungere una considerazione di scenario complementare che raccoglie la definizione di "beni simbolici" fatta a suo tempo da Pierre Bourdieu (per es. in "Il mercato dei beni simbolici" in *Ragioni pratiche*, 1994, : 157 ss.). Definisco in questo modo i "beni simbolici": si tratta non solo dei prodotti dell'arte (come in origine li definisce il sociologo francese) ma oggi anche di un'estensione che comprende, oltre ai prodotti artistico-culturali, una particolare classe di beni o merci, riconosciute come tali, ovvero rispondenti ai criteri di valorizzazione e alla logica dei processi di mercato, il cui valore di scambio economico, esprimibile in termini di "prezzo" dipende dalla presenza di un elemento immateriale non misurabile secondo i criteri dell'economia "classica". C'è una potente e rilevante dimensione economica dell'immaginario, che possiamo anche chiamare "economia libidinale" (cfr. Lyotard, 1974) e che Bourdieu definisce come "economia dei beni simbolici", in un differente lessico concettuale. I "beni simbolici" si accentrano in alcuni settori chiave dell'economia - caratteristicamente l'Arte stessa, il Design, il Fashion. Tutti settori (tranne forse l'Arte) in cui non a caso l'entità culturale chiamata "Italia" ha un ruolo rilevante a livello globale. L'economia dell'immaginario funziona accanto, in simbiosi, con la cosiddetta "economia della conoscenza" o "terzo capitalismo".

Il campo dei beni "simbolici" amplia il concetto di valore e risponde a processi di valorizzazione differenti, come ha mostrato in particolare tra altri Naomi Klein (*No Logo*, 2000). Parliamo insomma di "beni simbolici" (o meglio, appunto, immaginari) quando il prodotto riesce a sostenere un valore che non coincide più con il suo valore come bene "fisico" ma che eredita o fruisce del vantaggio di un'aggiunta. Il *made-in-Italy* - reale o "virtuale" - è questa "aggiunta" (plus-valore), nel nostro caso.

2. L'immaginario come fabbrica del sentire

A questo punto è necessaria però una più precisa definizione di "immaginario" :

- è una dimensione virtuale dotata di potere effettivo o "reale" nel senso che è in grado di orientare il "sentire". L'immaginario (attenzione: *non* l'



“immaginazione” che richiama a un “soggetto” produttore) del *made-in Italy* è alla base di quella produzione del “sentire” o del “sound” di cui parla proprio Bassetti.

- Questa dimensione non coincide semplicemente con un serbatoio o archivio di immagini, e tuttavia è istanziata in una sorta di “archivio” di *items* linguistici e figurali/narrativi. Ma l’archivio diventa operativo quando le sue componenti funzionano come parti di una “macchina” di produzione dotata di “reale” efficacia. Si tratta di un *set* informale di frammenti e di aggregazioni, capace di produrre forme condivise di “sentire”.
- E’ dunque l’insieme degli elementi che compongono il “codice” e a cui si attinge ogni volta come una sorta di metro regolatore sulla base del quale misurare ogni singola occorrenza concreta. Si tratta di una sorta di grammatica informale (Il sociologo francese Pierre Bourdieu usa termini di origine psicoanalitica come “libido” o “inconscio”) ma potente. Uno “stile” che influenza le decisioni i comportamenti e i giudizi.

Da questo punto di vista certo la differenza tra *made-in* e *made-by* su cui insiste Bassetti può anche essere interpretata come la trasposizione di un’entità “reale” (territoriale) in un’entità virtuale “italica” dotata di efficacia, istanziata in grandi “sistemi” (*Design Fashion Food*, principalmente e nel caso-Italia), e dove la provenienza “reale” (in) è ibridata con la capacità di trasmissione o “contagio” rappresentata dal “by”.

Va notato che in alcuni casi la dimensione “in” e la dimensione “by” devono necessariamente coincidere, come notavo poco sopra, perché l’efficacia del *brand* sia “reale”, cioè induca comportamenti pratici. Lo si vede nei due estremi dei grandi *Brand* storici di alta tecnologia (Ferrari) e dei prodotti di origine primaria (San Daniele, Parmigiano e così via).

E tuttavia, è necessario fare ancora un passo oltre, vale a dire, oltrepassare la stessa distinzione tra “in” e “by”. Questo passo è coerente con la riflessione sulla dimensione “post-simbolica” nella quale ci troviamo ora.

Perché usiamo l’espressione “post-simbolico”? Dal punto di vista storico, possiamo definirlo un costrutto prodotto dalla dissoluzione o dalla perdita di efficacia dell’ “ordine simbolico” (Zizek). A differenza del “simbolico” l’immaginario *non individua una comunità* né valori né comportamenti che nella nostra tradizione hanno come luogo elettivo la *polis*: “glidèi, i templi, i preti, le feste, i giochi, i poeti, i pensatori, il re, il consiglio degli anziani, l’assemblea popolare, l’esercito e le navi” (Heidegger, 1966,: 160). E’ composto da elementi eterogenei: parole, figure, situazioni, storie, luoghi comuni, una “matassa” (Deleuze) – il punto non è la “verità”. Anzi si può dire che un



costrutto immaginario è una “potenza del falso” o se vogliamo, è efficace proprio perché “al di là del vero e del falso”. La sua dimensione non è veritativa, è pragmatica. Va bene anche, ma in senso positivo, la nozione di “simulacro” (Deleuze: il simulacro come potenza del falso, appunto).

Con l’espressione “perdita di efficienza (o di efficacia) dell’ordine simbolico” ci riferiamo in particolare alla liquefazione o evaporazione del “patto” capace di tenere insieme le varie e molteplici manifestazioni dell’interazione sociale. Questa situazione è riconosciuta da più parti e presente, con altri lessici e altri apparati concettuali, nei differenti linguaggi della filosofia e delle scienze umane, e visibile in ogni ordine delle interazioni sociali, dalla famiglia, ai rapporti educativi, alla politica, ai rapporti tra le istituzioni e le istanze economiche, e raggiunge anche le sfere culturali più astratte. Questa situazione sociale e culturale ha un’implicazione significativa: le regole che assicurano le basi della convivenza sociale sono esplicitamente negate oppure accettate formalmente ma negate nelle pratiche sociali e relazionali. Il sistema complessivo delle “credenze” non è più condiviso. Numerosissime sono in ogni campo le prove di questa situazione.

Il collante, l’operatore e lo scenario che amplifica e enfatizza questa situazione sono, nel loro complesso, i media. Senza i media - vecchi e nuovi - questo cambiamento radicale non sarebbe stato possibile.

L’immaginario non si contrappone come un insieme di “fantasie” soggettive alla “realtà”. Piuttosto trasforma la “realtà” vissuta e partecipata attraverso l’ordine simbolico, in altra cosa. Trasforma le *fiction* (simboliche) che innervano il “senso della realtà” comune, in *fantasy*. Altri aspetti diventano attivi, influenti: le “merci (cosiddette) simboliche” per esempio aderiscono a questa potenza produttiva e influente dell’Immaginario. Il *Brand* è un’entità immaginaria la cui “potenza” consiste nella capacità di “far sentire”. E’ la nostra versione di ciò che la vulgata del marketing chiama “economia delle esperienze”, dal titolo del noto testo di Pine e Gilmore (*L’economia delle esperienze*).

Questa potente economia si regge principalmente sul valore o sul plusvalore generato e alimentato dalle “merci simboliche” o meglio dai *gadget*. Tutto - le opere d’arte, i monumenti storici, i paesaggi - diventa *gadget* in questo differente regime: per esempio, e con riferimento alla moda, la Solomeo ricostruita da Brunello Cucinelli di fianco alla sua fabbrica tessile è un’urbanistica-*gadget*, e così il paesaggio meridionale che si vede negli spot di Dolce e Gabbana. Insomma, il “regime di finzione” di cui parla Augé è anche un potente regime economico.

L’Immaginario in questa configurazione post-simbolica è attivo, potente, produttivo. Ha un *effetto di realtà*. A noi interessa proprio questa funzione di potenza operativa che agisce sul “sentire” individuale e collettivo. L’Immaginario stabilisce, rafforza nuovi *habitus* (Pierre Bourdieu), nuovi tipi di efficacia. E’ composto da una pluralità di *fantasy*, di “narrazioni”. Il sistema informale delle *fantasy* “fa-sentire”, plasma modelli di sensibilità, modalità percettive e affettive “libere dal senso di realtà”. E’ plastico o flessibile, come un recipiente che può cambiare formato, dilatarsi o



restringersi. La banalità dei suoi nuclei semantici centrali, se possiamo chiamarli così, ristretta a poche parole-chiave ricorsive, non nuoce anzi giova alla sua efficacia performativa. Non vale nemmeno l'idea che l'i. corrisponda alle zone "basse" o "volgari" della sensibilità, del costume e del gusto, contrapposte alle zone "alte" (per esempio l'arte, la scienza, eccetera). Anzi, le stesse zone alte tradizionali del simbolico – come, per eccellenza, l'Arte – hanno cambiato funzione e ruolo nella situazione storico-culturale attuale: la stessa Arte nel suo complesso entra a far parte dell'insieme dei "dispositivi del sentire" dell'immaginario (Carmagnola, 2015, 2016). E' con questa situazione che ci dobbiamo misurare, è all'interno di questi dispositivi post-simbolici del sentire che ci dobbiamo muovere.

Il piano immaginario dunque è *performativo*. Che cosa *performa*? Produce forme "estetiche", nel senso più radicale della parola, ovvero produce forme di *aisthesis* – non più collegate al piano di "realtà": conformità a leggi, razionalità, e così via. Uno dei campi principali di investimento della sensibilità riguarda il "gusto", ovvero l'insieme dei criteri informali di preferenza e di scelta in base al "sentimento (*Gefuehl*) di piacere e dispiacere" come scriveva Immanuel Kant nel tardo Settecento (*Critica della capacità di giudizio*).

L'efficacia *economica* dell'Immaginario consiste nel pre-formare il gusto o i gusti, e di conseguenza la capacità di operare delle scelte che coinvolgono gli atteggiamenti pratici. Il sentire non è un sapere. E' comunque informale ma robusto, resistente anche alle "prove di realtà".

3. Caratteri dell'immaginario (del) Made in Italy (IMI)

«... l'italianità non è l'Italia, è l'essenza condensata di tutto ciò che può essere italiano, dagli spaghetti alla pittura». Così Roland Barthes a proposito della "Pasta Panzani" in un celebre saggio del 1964. Probabilmente il primo esempio di "immaginario del made-in-Italy" in cui le "scienze umane" si sono imbattute è proprio questo: la "Pasta Panzani" (prodotto *francese*) è l'equivalente archeologico di quel che oggi sono il *Parmesan* o la *Mozzabella*: al di là del *made-in* e del *made-by*, prodotti ampiamente immaginari con un'efficacia economica reale.



Per venire all'oggi, l'I.M.I. è un meta-brand, come è stato recentemente definito. Che significa? Un'"etichetta" (Mendini, 2013), un *label*. Traccia vagamente i contorni di uno "stile" o di una *way of life* - al pari di altri immaginari influenti: francese, americano, giapponese.... Ci sono "gli" immaginari contemporanei, così come ci sono stati "gli immaginari moderni" (Taylor, 2004). Scarta di lato, come la mossa del cavallo, è "isterico" ("non-questo") rispetto a ogni tentativo definitorio di "inchiodarlo": a un luogo ("IN"), a un codice, a un insieme definito di pratiche e comportamenti, a un preciso profilo, a un attore-causa ("BY"). Spazia da "Rinascimento" a "Barocco" a "Impero romano", a "Postmoderno". E' una "fiera variopinta" come il Sofista platonico.

L'Immaginario del Made In Italy è insomma un esemplare della popolazione di *Orbis Tertius*, "un terzo" né "reale" né "simbolico. Ma perché è "un terzo"?

- Non è "reale" nel senso letterale della parola. Supera il piano "realistico" della produzione, perché come si è notato non è vincolato alla specifica "realtà produttiva" del *made in Italy*. Come si sa, non è affatto necessario che i prodotti dell' IMI siano "realmente" fatti *in loco*. Una delle statistiche riportate a corredo dell'articolo citato di Daniela Monti (p. 27) è importante: la Cina figura al primo posto tra i "fornitori" - così recita pudicamente la tabella - del *made in Italy*, con un fatturato di un miliardo e 316 milioni di euro nel periodo gennaio-aprile 2016, e solo nel settore moda.



- L'IMI supera però anche il piano "simbolico" del *made by (Italians)*, ovvero non è necessariamente riferibile a una qualunque forma di comunità culturale, progettuale, autoriale di progettisti o imprenditori italiani o "italici" -- come avveniva per esempio nell'epoca eroica del grande design italiano del Dopoguerra. La "comunità" attuale dell'IMI è appunto, un terzo, né reale né simbolico.

La distinzione tra "simbolico" e "immaginario" nel caso dell'IMI la si può riscontrare con precisione:

- E' "inventato" (come il Rinascimento) o meglio sembra avere una doppia base: reale (luoghi, circostanze) / "mitologica": il miscuglio Rinascimento/Barocco pare proprio essere oggi, dopo *La grande bellezza*, una delle principali fonti mitologiche, soprattutto nel *fashion*. E non è un caso, da questo punto di vista, che il film di Sorrentino abbia avuto una tale risonanza internazionale.
- E' "efficace" o "influyente", "morale" nel senso di "prescrittivo", "normativo" (Coccia, 2013) o meglio "seduttivo".
- E' reticolare e informe (cespuglio, rizoma): privo di centro, non precisamente circoscrivibile, ubiquo, sfuggente.
- "E' necessario credere che-" (Mendini). Casi esemplari che mostrano come il m.i. sfugga tanto all' "in" quanto al "by": Alessi, Cappellini, Diesel. Una lampada costruita in Corea su disegno di Mendini e marcata Samsung rientra nell'IMI a causa dell'"effetto IMI" (e dell'appartenenza storica al m.i. del suo progettista "nominale").
- Dunque "è un sofisma" (ancora Mendini).
- E' una semplificazione con tratti vagamente narrativi e riferimenti imprecisi a una base passata o ereditata.

E' così forte però proprio perché ha alle spalle, o sulle spalle, una stratificazione imprecisa di cui costituisce il precipitato attuale: "questa bellezza-simbolo (...) che proviene dal lontano Rinascimento, è (...) una merce ancora esportabile" (La Porta, 2013: 216). E' ubiquo, va dal piano delle "forme di vita" agli stili alle marche commerciali. E' costituito da forme stereotipe ma anche "agito" da brand commerciali "esemplari".

Dunque l'accento sul "made-in" (struttura produttive, localizzazione, qualità testimoniata da tradizioni o da autori) non è adeguato per la comprensione dell'IMI proprio perché, modernamente, si basa su una distinzione tra "vero" (il Parmigiano) e "falso" (il *Parmesano* la *Mozzabella*). A noi invece interessano precisamente il Parmesan e altri casi simili, come esempi di "azione reale" del Brand "made-in-Italy". Dunque non si tratta né di una forma di autorialità (nomi propri, "by") cioè con gli attori-agenti, né di una forma di "località originale" (fatto davvero in Italia). E' rilevante il fatto che non



sia identificabile una specifica “regia” (una sorta di Grande Altro che ne costituisce il centro) ma è piuttosto un “reticolo” di: personaggi, eventi, aspetti storici, oggetti, situazioni, “una rete di configurazioni o codici culturali, sociali, politici ed economici” (Fallan, Lees-Maffei, 2013: 53).

E’ significativo che il marketing contemporaneo, che lavora sull’efficacia performativa della *fantasy*, abbia espresso questo fatto con una parola caratteristica, il *sentiment*. Il marketing misura e fa strategia sul *sentiment*, è sensibile al *sentiment*. Tuttavia va notato che la parola *sentiment* pare corrispondere a una dimensione di basso spessore – il *sentiment* è temporaneo, momentaneo, fuggevole. Se pensiamo all’IMI parliamo invece di configurazioni *thick*, potenti e stabili nel tempo al di là delle variabilità delle singole componenti, a cui di volta in volta possono corrispondere differenti forme instabili di *sentiment*, tutte però comprensibili all’interno di questa più vasta configurazione informale.

Diciamo allora che il *sentire* complessivo che fa capo all’IMI è più robusto della volatilità del *sentiment*, anche se contiene al suo interno queste componenti momentanee e variabili.

Sotto quali forme si può presentare l’IMI? Sotto forma di un sistema stabile ma che si evolve nel tempo. Un sistema di luoghi comuni condivisi in modo irriflessivo, in prima battuta. Circostanze note, nomi propri o nomi comuni dal riferimento incerto e fluttuante – l’attuale uso ubiquo della parola “bellezza”, così come il lessico dell’articolo riportato sopra, ne sono tipici esempi.

Questi caratteri somigliano agli aspetti che Roland Barthes a suo tempo (1957) attribuiva al “mito”. Diremmo: la “italicità” dell’IMI è qualcosa di simile alla “sinità” indistinta formata dal miscuglio di “campanelli, portantine e fumerie d’oppio”, o la “baschità” un miscuglio indistinto di caratteri sommari dell’architettura basca. I due esempi si trovano nel saggio conclusivo del memorabile *Miti d’oggi*. Barthes rileva appunto che “non c’è alcuna fissità dei concetti mitici: possono formarsi, alterarsi...” (p. 202).

Possiamo fare l’ipotesi che almeno dalla fine del secondo Dopoguerra qualcosa di simile a una pluralità di “immaginari influenti”, concorrenti dell’IMI e dai caratteri strutturalmente simili, si sia dislocata nel tempo: un immaginario “americano” negli anni Cinquanta, un immaginario *british* nei Sessanta-Settanta, un immaginario francese negli stessi anni, certamente un Giappone immaginario tra la fine dei Settanta e i pieni anni Ottanta, e così via. Ognuno di essi ha avuto i suoi esemplari, le sue insegne, i suoi “miscugli”: Cadillac e *Happy Days*, Mini e minigonna, *Nouvelle Vague* Bardot, tecnologia miniaturizzata e *Total Quality*, e altro...

4. Una storia ri-mediata

Se questo punto di vista complessivo è plausibile, per un’analisi dell’IMI la variabile *tempo* è fondamentale. La ricerca deve spingersi più in là rispetto alla



dimensione temporale inquadrata dal *sentimento* rispecchiata in modo esemplare dalle espressioni che si possono trovare di volta in volta sui *social media*. Recentemente il sociologo Giuseppe De Rita osservava appunto che “il mondo che fa opinione si è concentrato sul presente, trascurando i processi di lunga durata” (*Corsera*, 10 agosto 2016) e questa riflessione ci pare appropriata anche per il nostro tema di ricerca.

Una delle ipotesi che la ricerca deve verificare riguarda dunque l'estensione temporale, il presunto punto di origine, oltre che la posizione e il profilo attuale dell'IMI. Tenendo presente che il punto di origine è, a sua volta, “immaginario” ovvero è sempre il prodotto di una ricostruzione a partire dal presente, una *fantasy* efficace. La Fontana di Trevi di Fendi è la “Fontana-di-Trevi”, quella de *La dolce vita*, per esempio. Nessuna delle due però è la Fontana di Trevi storica, quella barocca. La “vera storia” dell'IMI non interessa. E' per così dire tra virgolette, è un'origine ricostruita.

L'IMI però deriva la sua potenza – la sua capacità di influenzare il sentire globale rispetto agli stili di vita – anche dalla proiezione nell'oggi di alcune caratteristiche storiche locali indubbiamente “reali”. A questo proposito e con una certa leggerezza si è parlato di “mitologie”. Diremmo che l'eredità storica è giocata dall'IMI come il suo specifico *romance*. Queste mitologie nel loro complesso sono una sommatoria di entità generiche addensate in una specie di “sacco”, prendendo a prestito un'espressione del grande linguista Roman Jakobson: un contenitore malleabile, estensibile, gestibile dalla comunicazione e dal marketing.

Ne fanno parte, senza alcun riguardo rispetto all'effettiva consistenza storica, il “Rinascimento”, “Roma antica”, ma anche il “Barocco”, la civiltà comunale dei “Borghi” e delle piccole città, e così via (il sacco può essere dilatato). Tutte queste entità della memoria storica sono però “tra virgolette”.

Le manifestazioni o i residui di queste circostanze storiche appaiono generalmente sotto forma di icone o di frammenti “narrativi”: “in Italia ho trovato la Bellezza”, afferma la modella americana che beve una nota marca di acqua minerale italiana mentre passeggia per le strade di un antico borgo. E i due camionisti che mangiano la nuova pasta integrale di una nota azienda italiana – peraltro prodotta con grano canadese – lo fanno nell'ambiente di una vecchia trattoria dove ci si dà del tu con il cuoco.

Confluiscono in questo sacco i frammenti figurativi e narrativi delle varie epoche di egemonia culturale del nostro Paese, mescolati tra loro. E' l'insieme incoerente di tutte queste figure che compone il profilo, generico ma tremendamente efficace, dell'IMI.

Il “dove” attuale dei settori dell'Immaginario dell'IMI si aggancia quindi a queste vestigia storiche “reali” manipolate e reinventate. Si tratta di un processo di “rimediazione” ovvero di un'identità “storica” ricostruita attraverso successive operazioni medialità (Bolter, Grusin, 1999), o per dirla con altri termini, di una gigantesca forma di *cover*. Il presente produce il suo passato e re-inventa le proprie origini, questa è proprio una delle caratteristiche dell'IMI.



5. Tracciare il profilo del sentire

Concludo queste note con qualche osservazione generale sul metodo della ricerca possibile. In primo luogo, bisogna tener presente che oggi l'IMI si è installato in una regione privilegiata del "sentire" più precisamente del "gusto". Ha prodotto e produce orientamenti influenti a un livello che possiamo genericamente indicare come quello degli "stili di vita" e delle conseguenti scelte di *consumo*. Ha prodotto anche alcuni scenari efficaci, che sembrano configurare una contro-tendenza o una valida alternativa rispetto al cosiddetto turbo-capitalismo.

Queste indicazioni dello stile di vita infatti tendono a proporre i tratti di una sorta di modernità morbida, in apparenza alternativa alle nevrosi ipermoderne o "surmoderne" secondo la terminologia di Augé. Da un lato una tradizione frammentata e re-inventata *ad hoc*, modellata sul piano del locale, della piccola comunità a vista (dai borghi dell'epoca dei Comuni alla Brescello di *Don Camillo*), dall'altro versioni compatibili con una rappresentazione aggiornata all'altezza del buon vivere contemporaneo e dotate di ampia risonanza globale (Armani, *Slow Food*).

Ne risulta un posizionamento privilegiato dell'IMI, una posizione di particolare rilievo nei settori *soft* che profilano nel complesso un modo di vita, una "vita buona" - un campo dove l'IMI compete con successo con altri immaginari che fanno capo a una vasta costellazione "europeo-latina" (Francia, Spagna...), anche se è sempre presente una componente più tradizionale e consueta della semantica della parola "immaginario". Ovvero, immaginario nel senso di fantastico, non-reale, inventato. E' proprio su questo aspetto che la portata dell'IMI non è identificabile né con il piano "realistico" (*made-in*) né con quello "simbolico" (*made-by*) come si diceva.

L'IMI, *meta-brand* ubiquo e globale, ha però un punto di origine e campi privilegiati di esercizio. Produce la massima efficacia in alcuni settori, che sono anche i settori *soft* dell'economia - il settore allargato della "economia dei beni 'simbolici'" appunto. Sono questi settori che producono le sceneggiature influenti degli stili di vita e determinano l'influenza globale dell'IMI nel presente. *Food, Design e Fashion*, come noto, sono i campi rilevanti per l'IMI. La presa "immaginaria" dei settori ad alta tecnologia è irrilevante per l'IMI - benché corrisponda a un piano "di realtà": Ci sono settori in cui l'eccellenza produttiva *Made-in Italy* è riconosciuta: apparecchi medicali, mecatronica, macchine utensili eccetera. Tuttavia questi settori tecnologici avanzati sono "muti" dal punto di vista che ci interessa - con la parziale eccezione di un settore molto limitato della produzione automobilistica, particolarmente sensibili alla *fantasy* - Ferrari, Lamborghini, Alfa Romeo...Se parlassimo della Germania, per esempio, la cosa sarebbe, dal punto di vista dell'Immaginario, del tutto differente.

Quale è la configurazione/struttura di questo immaginario del *made-in*, dove lo si vede, come agisce? E chi sono gli attori, coloro che aderiscono e partecipano al "sentire" dell'IMI? Chi sono coloro che ne vengono influenzati, e in quale dimensione? Questo immaginario dell'IMI riguarda in primo luogo la figura del *consumatore* al livello della globalizzazione, e di conseguenza è fondamentale analizzare questo



“sentire”, per così dire, da fuori (non il “nostro” sentire dell’IMI, di cui ci vantiamo, ma come esso agisce sugli “altri”). L’IMI è una figura dell’immaginario globalizzato, la cui influenza si stende ben oltre il livello locale. Il suo raggio di azione è certamente ancora più vasto di quei duecentocinquanta milioni di “italici” cui fanno riferimento le ricerche di Piero Bassetti.

Il consumatore globalizzato è il *soggetto a-*, o addirittura *prodotto da -*, questa influenza. Il riferimento della ricerca dunque dovrebbe essere principalmente il gusto in relazione alle abitudini o alle propensioni di consumo anche fuori dal territorio locale italiano.

Si tratta allora di tracciare un profilo attendibile e motivato dell’identità del *Made in Italy* così come si presenta attraverso la sua dimensione “immaginaria” con l’uso di strumenti interdisciplinari che fanno parte della tradizione di ricerca delle scienze umane

Infine, sarebbe molto interessante se, sulla scorta delle suggestioni di lavori come quello di Pierre Bourdieu (*La distinzione*) si potesse tracciare una mappa grafica, anzi direi geo-grafica, o topografica, di regioni, province, linee di congiunzione e derive possibili. Una mappa interattiva, aggiornabile nel tempo. In altre parole, un strumento diagnostico e in una certa misura previsionale, che sia in grado di segnalare direzioni e dinamiche di sviluppo significative.

Bibliografia

Agamben, G., 1979, “Gusto”, *Enciclopedia*, Torino, Einaudi.

Anderson, B., 1991, 1993, tr. it. 1996, *Comunità immaginate Origine e diffusione dei nazionalismi*, Prefazione di M. d’Eramo, Roma, manifesto libri.

Appadurai, A., 1996, tr. it. 2001, *Modernità in polvere*, Roma Meltemi.

Augé M. tr. it. 1998, *La guerra dei sogni. Esercizi di etno-fiction*, Milano, Eleuthera.

Barthes, R., 1957, tr. it. 1974, “Il mito, oggi” in *Miti d’oggi*, Torino, Einaudi, pp. 189 sgg.

Barthes, R., 1964, tr. it. 1985, “Retorica dell’immagine” in *L’ovvio e l’ottuso. Saggi critici III*, Torino; Einaudi, pp. 22 ss.

Bassetti, P., 2015, *Svegliamoci Italici!* Venezia, Marsilio.

Baudrillard, J., 1972, tr. it. 1974, *Per una critica dell’economia politica del segno*, Milano, Mazzotta.



- Bianchi, P., 2013, «Hollywood, Italia», *Allegoria*, n. 68, pp. 123 ss.
- Boltanski, L., Chiapello, E., 1999, tr. it. 2014, *Il nuovo spirito del capitalismo*, Milano Mimesis.
- Bolter, J.D, Grusin, R., 1999, tr. it. 2002, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, a cura di A. Marinelli, Milano, Guerini e associati.
- Bourdieu, P. ,1979, tr. it. 1983, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna Il Mulino.
- Bourdieu, P. , 1994, tr. it. 1995, *Ragioni pratiche*, Bologna, il Mulino, presentazione di M. Santoro, partic. cap. VI.
- Carmagnola, F., 2015, *Dispositivo. Da Foucault al gadget*, Milano, Mimesis.
- Carmagnola, F., 2016, *L'anima e il campo. La produzione del sentire*, Milano, Mimesis.
- Coccia, E., 2013, «Tutti i colori delle cose. Benetton, Toscani e la cultura italiana del secondo Novecento», *Allegoria*, n. 68, pp. 96 ss.
- Deleuze, G., 1968, tr. it. 1971, *Differenza e ripetizione. Con un saggio di M. Foucault (tema del simulacro)*, Bologna, Il Mulino.
- Deleuze, G., 1989, tr. it. 2007, *Che cos'è un dispositivo?* Napoli, Cronopio.
- Fallan, K., Lees Maffei, G., 2013, "Design made in Italy. Storia e identità", *Allegoria*, n. 68, pp. 52 ss.
- Hannerz, U., 1992, tr. it.1998, *La complessità culturale. L'organizzazione sociale del significato*, "Presentazione" di A. Bagnasco, Bologna, Il Mulino.
- Heidegger, M., 1966, tr. it. 1972, *Introduzione alla metafisica*, Presentazione di G. Vattimo, Milano, Mursia.
- Jakobson, R. 1962, tr. it. 1968, "Il realismo nell'arte", in T. Todorov, a cura di, *I Formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, "Prefazione" di Roman Jakobson, Einaudi, Torino, pp. 95 ss.
- Klein, N., 2000, tr. it. 2001, *No Logo. Economia globale e nuova contestazione*, Milano, Baldini & Castoldi.



Lacan, J., 1974, tr. it. 1992, "La terza", *La Psicoanalisi*, n. 12, pp. 11 ss.

La Porta, in: Balicco, D., La Porta, F., Minuz, A., "Paolo Sorrentino. La grande bellezza", *Allegoria*, n. 68, PP. 205 ss..

Lyotard, J.-F., 1974, tr. it. 1978, *Economia libidinale*, Firenze, Colportage.

Lyotard, J.F., 1979, tr. it. 1981, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Milano, Feltrinelli.

Mendini, A., 2013, «La vita degli oggetti. Il made in Italy come resistenza umanistica», intervista a cura di D. Balicco e D. Ferri, *Allegoria*, 68, pp. 87 sgg.

Monti, D., "Moda. Vendiamo cultura, non abiti (ma non sappiamo raccontarlo)", *Corriere della sera*, 17 agosto 2016, pp. 26-27.

Pine, J.B, Gillmore, J.H, , tr. it. 2013, *L'economia delle esperienze. Oltre il servizio*, Milano. Rizzoli-ETAS.

Rullani, E., 2004, *Economia della conoscenza. Creatività e valore nel capitalismo delle reti*, Roma, Carocci.

Stringa, G., "Basta piagnistei, anche l'Italia è un brand globale", Intervista a M. Moretti Polegato, *Corsera*, 21 gennaio 2016.

Taylor, Ch., 2004, tr. it. 2005, *Gli immaginari sociali moderni*, "Introduzione" di P. Costa, Roma, Meltemi.

Vercellone, C., a cura di, 2006, *Capitalismo cognitivo. Conoscenza e finanza nell'epoca postfordista*, Roma, manifestolibri.

Zizek, S., 1997, tr. it. 2004, *L'epidemia dell'immaginario*, a cura di M. Senaldi, Roma.

Zizek, S., tr. it. 1998, "L'immagine tra realtà e reale", *Itinerari filosofici*, Annuario, n. 2, pp. 49 sgg.

Zizek, S., 1999, tr. it. *Il Grande Altro. Nazionalismo, godimento, cultura di massa*, a cura di M. Senaldi, Milano, Feltrinelli.



Zizek, S., 2000, tr. it. 2003, *Il soggetto scabroso. Trattato di ontologia politica*, a cura di D. Cantone e L. Chiesa, Milano, Raffaello Cortina, partic. cap. 6, pp. 403-420.



Off Topic



Three Gazes. The Visual Sociology of Simmel, Collins and Bourdieu

Uliano Conti

Abstract

The article proposes three perspectives for considering images in sociology, with particular references to Georg Simmel, Randall Collins, Pierre Bourdieu and to their relations with the theme of imaginary. For the German scholar visual perception is linked to a micro-sociological way of knowing society. For the American scholar image could generate interaction ritual and group solidarity. Furthermore, Collins – laying on a simmelian approach and paying attention to micro-sociological contexts – proposes image as an heuristic element in social research. Bourdieu adopts a different approach: photography is a language that reveals class relations. Photographs constitute an empirical basis for analyzing expressions of class structure. Finally, the article allows to consider visual sociology as a scientific area for the imagery analysis.

Keywords

visual sociology | sociological theory | methodology | methodology | photography

Author

Uliano Conti – uliano.conti@unipg.it

Department of Philosophy, Social Sciences and Education
University of Perugia



1. Visual sociology

The study of the imaginary is connected to conceptual dimensions that concern visual themes: images, in fact, play a major role, whether they are photographs, videos, movies, posters, publicity, mental representations or dreams in which people have experiences through images. The *imaginaire* is understood as “*l’incessant échange qui existe au niveau de l’imaginaire entre les pulsions subjectives et assimilatrices et les intimations objectives émanant du milieu cosmique et social*” (Durand, 1960, p. 38). The *imaginaire* is interpreted in terms of ambivalence between the objective and the subjective: in the realm of the imaginary, aspirations, desires, fears and terrors shape the image to give order to dreams, myths, religions, beliefs, literatures, in short to fictional elaborations (Morin, 1956).

In the sociological field, visual sociology deals with the image mainly referring to a qualitative strategy of research and including every technique that uses images as information or data. Two areas of visual sociology are commonly identified: sociology *on* images and sociology *with* images (Harper, 1988; Faccioli, Losacco, 2003). In the first one, researchers and/or the people involved in the research analyse pre-existing images. There are questions on how the analysis of the photographic image or video allows us to study social and cultural processes that are characterized by the involvement of symbolic and emotional elements. In the second one, researchers and/or the people involved in the research produce and analyse the images. They take images of social situations that would otherwise be difficult to investigate. Otherwise they outsource the taking of images to people deeply involved in the analysed social phenomenon. In other words, the fields of research to be considered are mainly two: (a) the researcher analyses images that were not originally produced for research purposes; (b) the researcher produces images as an empirical basis. Visual sociology is a key approach that in the unity of the sociological discipline allows us to enter cognitive territories that would be difficult to investigate using only traditionally more consolidated tools of empirical inquiry, such as the interview or the questionnaire.

The link with the theme of the imaginary is clear. Imaginary is understood as a dimension of human cohabitation made up of images, symbols, myths, ideas, dreams and all of the other elements which can refer to an immaterial cognitive field which has concrete consequences on people’s lives. In this perspective, the image is not merely an element which contributes to the genesis of social and cultural processes, but it is a *quid* placed at the roots of human interaction as well as the construction of social relations as emerges from the analysis of the studies of Georg Simmel (1903; 1908), Randall Collins (2004; 2009) and Pierre Bourdieu (1965).



2. Visual sociology, perception and science of the imaginary

Gilbert Durand (1960), in his articulation of the science of images, proposes to elaborate a universal repertoire of all the different kinds of images of humanity's cultural heritage. Durand elaborates a theory of the imaginary linked to knowledge, referring to human language, moving from the neuro-biological level and reaching cultural levels. Durand (1960) initially considers that in the development of activities of interaction with the environment, the formation of images is rooted in human neuro-biological infrastructure, made up of three primary reflexological systems with their relative sensory systems and with their relative behavioural characteristics. In addition to digestive reflexes (which govern nutrition) and rhythmic reflexes (which govern mating), postural reflexes that govern vertical posture and involve the sensorial organs of sight, hearing and speech play a primary role.

The «*trajet anthropologique*» links tangible and intangible human activities by proposing three constellations of the imaginary - archetypes of *distinguer*, *confondre* and *relier* - and two regimes of the imaginary, that is the daytime regime and the nighttime regime. In this perspective, it appears that the visual perceptive dimension plays a significant role (La Rocca, 2015). In relation to the imaginary and to Durand's founding theory (1960) involving human perception, Simmel's work (1903; 1908) proposes significant elements for further study dedicating attention to visual perception. For Simmel, among the individual sensory organs, the eye is made to offer an absolutely unique "sociological service". Eyes connects individuals looking at each other: this situation represents the most immediate and the purest reciprocal relationship (Simmel, 1998, pp. 550-551).

Simmel, devoting attention to perception, deals with the theme of the human face and of the sense of sight. The sociological importance of the eye depends on the expressive meaning of the face. Simmel's attention to the sense of sight is tied to his interest for the face. The face is the symbol of everything that the individual has brought with him. Face represents a chronological map of past experiences, a set of permanent traits, a *substratum* of life. The face, considered as an expressive organ, manifests a theoretical essence: it does not act like the hand, the foot, like all the body; it does not sustain practical attitudes of man, but only *narrates* about him. The particular kind of "knowing" of the eyes is determined by the fact that the face is the essential object of inter-individual gazing (Simmel, 1998, p. 552). Simmel (1903; 1908) identifies the relationship between visual stimulation and social living, writing that we perceive our neighbour through our senses and that sight contributes to an impression of the other people and to a reaction of feeling. The sensorial impression of someone unleashes feelings of pleasure and displeasure in us, of a waxing and waning, of excitement and calm as an effect of the sight of him. All this is not required to recognize or to determine the other people. The sensorial impression of someone conveyed by the senses leaves out the actual person himself (Simmel, 1998: 550).



Secondly, sight allows us to *know* other people (Simmel, 1998:550). The impressions of the senses produce not just emotional impressions in people, but also forms of knowledge. Our perceivable impressions of any person allow their sentimental value and their use for instinctive to become the foundation of our relationship with him (Simmel, 1998: 550). The European metropolises of the early Twentieth Century act as a setting for the epistemology of Simmel, founded also on the perception of the senses. On the one hand, the objectivist cultural climate is found in currents of study such as physiognomy. On the other, mutual insensitivity among people surfaces in urban contexts, so that the very essence of physiognomy seems compromised, that is the connection between aesthetic perception of the other than oneself and ethical inference (Rodler, 2000).

Thanks to the works of Simmel (1903; 1908), physiognomy abandons interest in the face and approaches the area of social phenomena. Physiognomy also refers to perception, considering society in the manner of a human body. In this perspective, Simmel considers the symbiotic relationship between people and metropolises and between people and money. The act of Simmel's thought is always supported by a direct experience of perception, and could be achieved by means of it. He analyses what he has seen, all his thought consists in a taking mastery over things through his gaze turned towards them (Kracauer, 1927; Rodler, 2000: 66). Benjamin's *Passagen-Werk* (1936) is placed in the same perspective. This unfinished work was supposed to analyse, as Adorno (1955) writes, the physiognomic aspects of the nineteenth century with attention to the micro-phenomena of metropolises such as Paris, understood as an expression of people's socio-economic conditions and of a historical *époque* (Tramontana, 2012).

3. Visual sociology and social situation

Collins, in his own theoretical elaboration of ritual interaction, studies the cognitive relevancy of visual perception and recovers Simmelian elements such as micro-sociological perspective and his attention to human perception. It is due to the use of photography and video that Collins analyses rituals and in this way, visual sociology shows its disciplinary ties with the imaginary.

In the work *Interaction Ritual Chains*, the US sociologist presents the situational analysis model, a model called *interaction ritual* and also called *focus* or *emotional-entertainment mechanism* (Collins, 2004) to analyse the genesis of social solidarity and cultural processes. We consider a situation of interaction, and how intense the *mutual-focus* and *emotional-entertainment* are among the participants in the situation. The common focus of attention promotes a ritual set of almost uniform behaviour. When these elements are intense, a *self-reinforcing feedback process* generates moments of shared emotional experience (*emotional energy*). These moments are culturally significant motivational magnets, i.e., experiences thanks to which the cultural process



is generated. The face-to-face interaction rituals create *first-order* symbols. Once they are infused with situational emotional energy, the symbols may circulate through networks and be internalized by people as ways of thinking. This process is the starting point of other symbolic circuits, such as those of the media.

In order to discuss the articulation of this analytical pattern and to study the dynamics of the interaction ritual, Collins uses photographs and videos as data. He bases his analyses on images as well and considers facial expression, body posture, dislocation of people in public places as heuristic elements. The U.S. scholar explores the social imaginary not merely because he deals with symbols as founding elements of the generative process of social solidarity and because studies the process of ritual. He also considers images as empirical elements to elaborate his own theoretical constructions. Visual perception contributes in generating cultural processes, and from the methodological point of view, images are an heuristic element.

Still referring to perception, Collins elaborates the traditional ethnomethodological approach in an original way, with a sociological study on conflict and violence (Collins 2009). For example, Collins analyses a first-hand video of the September 11, 2001 terrorist attack. He examines the video of Jules Clément Naudet and Thomas Gédéon Naudet, one of the few videos besides the ones of Pavel Hlava and Wolfgang Staehle, to document the crash of the planes into the Twin Towers. He identifies two kinds of collective actions that take place during the attack. On the one hand, he analyses the groups of people who witness the plane crashes and flee from the collapse of the Towers. On the other, he analyses the groups of firemen who intervene on the site of the attack. Only the firemen, however, in the period following the attack become a shared symbol of solidarity and the American nation.

The images portray people in the streets of Manhattan in the moments following the attack. Groups of people look in the same direction toward the Towers, towards the smoke deriving from the crash; they are standing near each other with expressions of fear and amazement. In spite of a shared-focus, beyond the common attention to the Towers, Collins detects no significant interactions; the people appear as passive spectators separate from one another. Shortly after, when the South Tower begins to collapse, the people flee, amazement is transformed into terror in their expressions. The small groups which earlier had been gazing towards the Towers are transformed into individuals, isolated one from another. The groups of people observing, even while presenting some elements – such as physical nearness, mutual focus of attention and shared mood – of interaction ritual do not give origin to a ritual and do not generate group solidarity. Collins contrasts this situational configuration with the one of the fire-fighters, who appear in cohesive groups busy doing their duty, trained not to show expressions of fear. In this case, the elements of interaction ritual such as mutual focus are fully present, originating an interaction ritual and group solidarity (Collins 2009).

Collins does not dwell, unlike Bourdieu et al. (1965), on factors such as class, culture or ethnicity as possible explanatory elements of different kinds of behaviours, but



focuses his attention on the *situation*; that is, on the situational dynamics relating to, for example, episodes of violence.



Figs. 1-2: In Collins situational analysis, the photographs and the videos of the 11th of September 2001, allow to analyse the interaction rituals in a violent situation. Groups of people observe the Towers struck by airplanes; single individuals flee from the collapse of the first Tower.



4. Visual sociology and social class

From the above considerations, the link between sociological and anthropological thought and their common attention to human perception emerges. Human perception for Simmel is understood as an epistemology. The eye's perception is not the only link between visual sociology and the imaginary. For Collins (2004; 2009), sight is the engine of the symbolic ritual process able to favour group solidarity. Elements such as the symbol and the ritual, founding ones of the theories of the imaginary, are ingredients of the theoretical construction of Collins (2004; 2009).

Pierre Bourdieu interprets the issue of the imaginary in terms of class. Imaginary is analysed in a visual key by Bourdieu et al. (1965) with a focus on photography. Anthropology already highlighted the link between structural conditions and visual epiphenomena. Expressive-cultural objects such as works of art, myths, and facial paintings are attributed by Claude Lévi-Strauss (1955) to structures characterized by elements in binary opposition, in other words, by elements the opposite of each other. The visual form of these structures are similar to the social structure where they are produced, or however are influenced by this structure.

For example, Lévi-Strauss (1955) attributes the facial paintings of the Brazilian Caduveo tribe to a diagonally sectioned structure, defining two contrasting dimensions. Lévi-Strauss (1955) sustains that the Caduveo face a particular structural social problem: the Caduveo caste system allows each member of the tribe to choose his marriage partner only from within his own caste. This fact exercises disintegrative pressures on the Caduveo society. The pressures are weaker in the neighbouring tribes, that have marriage rules which impose exchanges among the different castes. In this way, a social symmetry is produced and the social symmetry balances the hierarchical asymmetry of the castes. The Caduveo are too "snobbish" to allow marriage between members of different castes and therefore they produce symmetry in their paintings of the face, which may be interpreted as a cultural solution to a social structural problem. Both the cultural product and the social structure are attributable to an opposing relationship between elements.

Visual representation, in the above described tribal case, and the image are situated in the relationship between person and person and between person and society. This also emerges from the visual analysis of Bourdieu et al. (1965). Visual language contributes in defining the *habitus* as an individual's acquired disposition. In other words, class *habitus* is linked to the use of visual language, as happens with photography. Class membership – such as peasant (*paysans*) society; urban working class (*classes populaires*); white collar workers (*employés*); middle management (*cadres moyens*); upper management (*cadres supérieurs*) – is expressed in how one views and uses photography. In peasant society photography is considered a city activity, a useless luxury. The working classes take pictures and do not attribute aesthetic qualities to them. They do not consider photography an art. Photography is functional for the celebration of solemn festivities. The practice of photography is less widespread



among white collar workers, but there are more *amateurs* who do not consider photography in a functional perspective. *Employés* recognize the artistic value of photography, but they define it as a lesser art. *Cadres moyens* defines photography as an art which they attribute an aesthetic value to and reject the functional use of the image. *Cadres supérieurs* distances itself from photography. They prefer other cultural practices, such as going to a museum or the theatre. The practice of photography, albums and collections of photographs have the function of affirming the unity of the family group, they favour the integration of the individual in the family, whose cohesion is thus strengthened (Bourdieu et al. 1965). Each member of the family is tied to a role as defined by social norms, limiting the range of expressions of individuality. The practice of photography is associated with festive events, distinct from daily routine. Festive events must be photographed because they solemnize and reify the image of itself which the group intends to present (Bourdieu P., Bourdieu M. C. 1962). The practice of photography completely fulfils its function when it is shown in ritualized forms: «*First, there are rituals which are to be reported; secondly, there are ways of reporting which are themselves rituals; and thirdly, the medium may itself be a ritual of collective memory*» (Chaney 1983: 117).

Photographic practice is accepted with extreme rapidity, because it comes to carry out activities pre-existing its appearance, namely, the solemnization and eternalisation of an intense moment of collective life (Bourdieu et al., 1972: 57). The family ceremony has the function of enlivening and recreating the group. Photography is associated to ceremony, since it provides the means of solemnizing these culminating moments of social life in which the group solemnly reaffirms its own unity. Photography is introduced into the ritual of the great ceremonies of family life. The use of photography corresponds to the social importance of the ceremonies themselves (Bourdieu et al., 1972: 58).

In the early Sixties analogous conclusions also emerge from Bourdieu's analysis of the role of photography in the peasant society (*paysans*) of Béarn. The people's conventional posture before the camera reflects an imaginary of feelings of honour, dignity and responsibility linked to work (Bourdieu P., Bourdieu M.C., 1962). For Bourdieu the peasants' posture in front of the camera reveals their values: «*Adopting the most dignified, the most sober and most ceremonial attitude, to stand stiffly upright, feet joined together, arms flat by the sides... Solemnization, hieratism and eternalisation are inseparable*» (Nice, Wacquant, 2004b: 612).

Photographic practice thus reveals the *mores* that produce it. Bourdieu seems not to be focused on what the photographs represent, but more on the *jugement de classe* revealed and represented in the process of visual *framing*. Photography, for Bourdieu, shows the social and cultural forces of the process of "training" to photograph (Back, 2009). In this sense, family albums represent and construct an imaginary of family unity, patriotism, personal success, i.e. acceptance of social norms. The collections of family photos generally portray happy families (Halle, 1993). The photographic imaginary considered by Bourdieu is analysable also in narrative terms. Richard



Chalfen (1987) analyses *home mode communication* thanks to a participating observation applied to how people produce photographs and videos in the family circle and how people compose albums and collections of photographs. The empirical material of *home mode communication* consists of photographic albums and photo-boxes. These elements produce an imaginary in narrative terms. The analysis of *home mode communication* treats photo-albums and photo-boxes in narrative terms. To narrate means to reconstruct in a teleological and synoptic way, giving intelligibility to past events, that otherwise would remain meaningless and forgotten (Montesperelli, 1998).

5. Considerations for a visual sociology of the imaginary

The focus of the article is visual sociology. This theme represents a scientific area of interest for studies on the imaginary. Visual sociology, in the writings of the three scholars examined, is profoundly linked to the imaginary. This tie is relevant not only because the image is an element involved in cultural processes, but also because it is an element placed at the roots of human interaction and social relationships. In the article we have tried to highlight the link between visual perception, socio-cultural processes and the imaginary, with reference to the works of Simmel, Collins, and Bourdieu. The three authors elaborate empirical and theoretical studies, linked to studies on the imaginary, especially to some works by Durand (1960) and Lévi-Strauss (1955). In these works, the symbolic dimension of the society is considered.

Simmel (1903; 1908) considers, at the dawn of the Twentieth Century, the cognitive power of visual perception and the Simmelian theoretical construction widens to the point of constituting a paradigmatic micro-sociological perspective. Attention to human perception is also rooted in Durand's anthropological studies (1960). The eye's perception is not, however, the only link between visual sociology and the imaginary. The sight, tied to *mutual-focus* and *emotional entertainment* (Collins 2004; 2009), is the engine of the interaction ritual process, a ritual that favours group solidarity. On a different level, photography is a visual epiphenomenon of social structure (Bourdieu et al. 1965). The attention to visual manifestations of social structure is reminiscent of the anthropological works of Lévi-Strauss (1955). We note the link between the imaginary and visual language, that reveals class relations.

Human perception, social situation and social class are the areas where the visual dimension manifests its role by favouring or inhibiting some social processes, such as those linked to group solidarity. Furthermore, on a methodological level, images (photographs and videos) are heuristic elements useful for scholars to analyse social dynamics. For example, video allow to analyse the violent situations. Keeping in mind the relevance of visual perception in the information and communication technologies and in the multiple visual epiphenomena of social and cultural processes, visual sociology represents a fertile scientific area for studies on the imaginary.



Uliano Conti
Three Gazes. The Visual Sociology of Simmel, Collins and Bourdieu



References

Adorno T. W. (1955), *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Berlin, Frankfurt am Main, Suhrkamp, tr. it. 1972, *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Torino, Einaudi.

Back L. (2009), Portrayal and betrayal: Bourdieu photography and sociological life, *The Sociological Review*, Vol. 57 n. 3: 472-490.

Benjamin W. (1936), Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, *Zeitschrift für Sozialforschung*, Vol. 5 n. 1: 40-66.

Benjamin W. (1983), *Das Passagen-Werk*, hrsg. von Rolf Tiedemann, 2 Bände, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

Bourdieu P. (1962), Célibat et condition paysanne, *Études Rurales*, Vol. 5 n. 6: 32-136.

Bourdieu P. (1965), *The peasant and his body*, in Nice R., Wacquant L. (2004b) (eds.), *The peasant and his body*, *Ethnography*, Vol. 5 n. 4: 579-599.

Bourdieu P. and Bourdieu M. C. (1962), *The peasant and photography*, in Nice R., Wacquant L. (2004) (ed.), *The peasant and photography*, *Ethnography*, Vol. 5 n. 4: 601-616.

Bourdieu P., Boltanski L., Castel R., Chamboredon J. C. (1965), *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Editions de Minuit, tr. it. *La fotografia. Usi e funzioni di un'arte media*, Rimini, Guaraldi, 1972.

Chalfen R. (1987), *Snapshot. Versions of Life*, Bowling Green, OH, Bowling Green Popular Press.

Chambers D. (2003), *Family as place: Family photograph albums and the domestication of public and private space*, in Schwartz J. and Ryan J. (eds.) *Picturing Place: Photography and the geographical imagination*, 96-114, London, I. B. Tauris.

Chaney D. (1983), A symbolic mirror of ourselves: civic ritual in mass society, *Media, Culture and Society*, Vol. 5 n. 2: 119-135.

Collins R. (1971), Functional and Conflict Theories of Educational Stratification, *American Sociological Review*, n. 36: 1002-1019.



Uliano Conti
Three Gazes. The Visual Sociology of Simmel, Collins and Bourdieu



Collins R. (1974), Reassessments of Sociological History: The Empirical Validity of the Conflict Tradition, *Theory and Society*, n. 1: 147-178.

Collins R. (1975), *Conflict Sociology: Toward an Explanatory Science*, New York, Academic Press.

Collins R. (1979), *The Credential Society: A Historical Sociology of Education and Stratification*, New York, Academic Press.

Collins R. (1981), The Microfoundations of Macrosociology, *American Journal of Sociology*, n. 86: 984-1014.

Collins R. (1985), *Three Sociological Traditions*, New York, Oxford University Press.

Collins R. (1986), *Max Weber: A Skeleton Key*, Beverly Hills, Sage.

Collins R. (1990), *Stratification, Emotional Energy, and the Transient Emotions*, in Kemper T. (ed.), *Research Agendas in the Sociology of Emotions*, 27-57, Albany, SUNY Press.

Collins R. (2004), *Interaction Ritual Chains*, Princeton, Princeton University Press.

Collins R. (2009), *Violence: A Micro-sociological Theory*, Princeton, Princeton University Press, tr. it. 2014, *Violenza. Un'analisi sociologica*, Soveria Mannelli, Rubbettino.

Collins R. (2014), Four Theories of Informalization and How to Test Them, *Human Figurations*, Vol. 3 n. 2, Retrieved 19 March 2016 from <http://hdl.handle.net/2027/spo.11217607.0003.207>.

Durand G. (1960), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, P.U.F., tr. it. 1972, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, Bari, Dedalo.

Durand G. (1964), *L'imagination symbolique*, Paris, P.U.F.

Durand G. (1979), *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Berg International.

Durkheim È. (1912), *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, Alcan.

Faccioli P., Losacco G. (2003), *Manuale di Sociologia Visuale*, Milano, FrancoAngeli.



Uliano Conti
Three Gazes. The Visual Sociology of Simmel, Collins and Bourdieu



Halle D. (1993), *Inside Culture: Art and Class in the American Home*, Chicago, Chicago University Press.

Harper D. (1988), Visual sociology: expanding sociological vision, *The American Sociologist*, Vol. 19 n. 1: 54-70.

Kracauer S. (1927), *Die Photographie* in Kracauer S. (1963), *Das Ornament der Masse*, 21-29, Frankfurt am Main und Berlin, Suhrkamp.

Kracauer S. (1990), *Aufsätze 1915-1926*, Bd. 5,1, hrsg. Mülder-Bach I., Frankfurt am Main und Berlin, Suhrkamp.

Kracauer S. (1990), *Aufsätze 1927-1931*, Bd. 5,2, hrsg. Mülder-Bach I., Frankfurt am Main und Berlin, Suhrkamp.

Kracauer S. (1990), *Aufsätze 1932-1965*, Bd. 5,3, hrsg. Mülder-Bach I., Frankfurt am Main und Berlin, Suhrkamp.

La Rocca F. (2015), Visual perception: digital imagination and sensitive experience of the social world, *Im@go*, n. 6: 50-65.

Lévi-Strauss C. (1955), *Tristes tropiques*, Paris, Plon.

Montesperelli P. (1998), *L'intervista ermeneutica*, Milano, FrancoAngeli.

Montesperelli P. (2003), *Sociologia della memoria*, Roma - Bari, Laterza.

Morin E. (1956), *Le Cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*, Paris, Les Éditions de minuit.

Park R. E. and Burgess E. W. (1921), *Introduction to the science of sociology*, Chicago, The University of Chicago press.

Ricoeur P. (1965), *De l'interprétation. Essai sur Freud*, Paris, Le Seuil.

Rodler L. (2000), *Il corpo specchio dell'anima. Teoria e storia della fisiognomica*, Milano, Mondadori.

Simmel G. (1903), *Die Grosstädte und das Geistleben*, Dresden, Petermann.



Three Gazes. The Visual Sociology of Simmel, Collins and Bourdieu



Simmel G. (1908), *Soziologie*, Leipzig, Verlag von Dunker & Humbolt, tr. it. *Sociologia*, 1998, Milano, Edizioni di Comunità.

Tramontana A. (2012), Walter Benjamin, I «Passages» di Parigi, *Im@go*, n. 0: 78-81.



Pornografia e serie televisive

Studio della prima stagione di *Damages*

Antonio Rafele

Abstract

This paper explores the social effects of pornography as they are portrayed in the tv series *Damages*. The key words that are analyzed – pleasure, guilt, screen, society, habit, masturbation – create an indirect but strong relationship between the lonely practice and the everyday forms of life. This conceptual constellation – that arises from the interpretation of the first season of the series, “The Frobisher case” – composes an organic pattern and provide a problematic image of the pornographic matter.

Keywords

Pornography | television | ephemeral | habits | imaginary

Author

Antonio Rafele – antonio.rafele@ceaq-sorbonne.org

CEAQ (Centre d'Études sur l'Actuel et le Quotidien)

Université Paris Descartes La Sorbonne



Introduzione

Sul piano dei costumi, la fruizione pornografica ha legami indiretti ma profondi con i modi di vita della “società stretta”. Di questa trama la serie televisiva *Damages* è una rappresentazione recente e tra le più efficaci. La prima parte è un'indagine sul rapporto tra piacere e memoria individuale nel consumo di pornografia; la seconda parte è un'interpretazione di alcuni momenti della prima stagione, “Il caso Frobisher”, della serie.

La scrittura procede con l'incastro di rimandi interni tra le due parti. Alcuni termini chiave - piacere, colpa, limiti, schermo, società, abitudine, masturbazione - creano un legame indiretto tra la pratica solitaria e gli effetti sociali della pornografia. La tessitura della trama risiede nella sfaccettatura della valenza riflessiva di questi termini, che, come nodi di una rete, restituiscono un'immagine problematica della materia pornografica.

1. Dettagli

Le esposizioni universali inaugurano una fantasmagoria in cui l'uomo entra per lasciarsi distrarre

W. Benjamin, *I passages di Parigi*, 1922-40

Quella sensazione indefinibile è quasi istantanea, e se volete analizzarla vi sfugge, non la sentite più, tornate a leggere, vi restano in mano le parole sole e secche

Leopardi, *Zibaldone*, 1821

Xhamster, Xvideos, Youporn. Appena entrati, come in una Esposizione si susseguono “infiniti” contenitori, al cui interno prevalgono per il “passante” i dettagli e le sfumature. *Vintage, French, Mature, Homemade, Hairy, Doctor Adventures*: non di film si tratta, infatti, ma di frammenti. Frammenti che solo in apparenza “mostrano tutto”; in realtà, come *lembi*, richiedono un intervento attivo del fruitore. Il punto di incontro avviene in una minuta variazione: un colore, un contrasto, uno sguardo, un abito, una parte di corpo, una situazione, una conversazione, che al contatto con la vista scatenano il ricordo di una scena vissuta, di un desiderio provato per strada o in



un'altra circostanza. La memoria si insinua in un punto, trovando in esso l'aggancio che trasforma il video in una scena intima e familiare¹. Di colpo quel ricordo diviene materia viva e senziente, ottundendo le difese vigili. Sopravviene il buio (anche alla luce del giorno), e la vista, la cui attenzione concorre all'emergere di questo stato allucinatorio, assume una nuova funzione. Frequenti "sbirciate ad occhi chiusi" determinano una simultanea presenza e assenza della vista, mentre il fruitore ha l'impressione di stabilire un rapporto organico con il video. Per brevi istanti, nello scorrere del piacere verso la propria fine, tempo dell'immaginazione e pratica elementare dei sensi convivono in una perfetta coincidenza di sogno e reale. Giunti al culmine, la scena si spegne e l'immagine si spoglia dei pregressi incanti. Così il fruitore completa l'immagine, fino a sperimentare una "piccola morte". Ma, al "risveglio", conserva, e ordina retrospettivamente, un punto erotico attivo.

Il consumo di pornografia traccia una linea di continuità con le prime intuizioni romantiche sull'opera come medium "aperto" sul lettore:

Dal canto mio, preferisco cominciare prendendo in considerazione un *effetto*. [...] [L]a prima cosa che mi chiedo è: "Fra gli innumerevoli effetti, o impressioni, di cui il cuore, l'intelletto, o (più ingenerale) l'anima sono suscettibili, quale debbo scegliere in questa occasione?" [...] [N]on mi sarà imputato a mancanza di buone maniere se mostrerò il modus operandi col quale sono state costruite alcune delle mie opere. Scelgo *The Raven*, che è la più nota (Poe, 1995: 26-27, *passim*).

L'opera è sin da principio un medium che "incastra" il lettore dentro un sofisticato meccanismo linguistico e narrativo. Non solo quei contenuti di *The Raven* (immagini, miti, metafore e topos) sono puri segni del linguaggio, e non hanno valore o consistenza al di qua del testo, ma il lettore è divenuto un'immagine del testo, e viceversa l'opera una protesi del lettore.

Io per esprimere l'effetto indefinibile che fanno in noi le odi di Anacreonte non so trovare similitudine ed esempio più adatto di un alito passeggero di venticello fresco nell'estate odorifero e ricreante, che tutto in un momento vi ristora in certo modo e v'apre come il respiro e il cuore con una certa allegria, ma prima che voi possiate appagarvi pienamente di quel piacere, ovvero analizzarne la qualità, e distinguere perché vi sentiate così refrigerato già quello spiro è passato, conforme appunto avviene in Anacreonte, che e quella sensazione indefinibile è quasi istantanea, e se volete analizzarla vi sfugge, non la sentite più, tornate a leggere, vi restano in mano parole sole e secche, quell'arietta per così dire, è fuggita, e appena vi potete ricordare in

¹ Almeno in principio, il consumo di pornografia non differisce dal modo in cui il passante guarda una vetrina, immaginando i mobili esposti nella propria stanza: "Oltre a tutto questo, però, c'è il piacere che proviene dall'uso immaginativo dei prodotti visti; cioè dal "provare" mentalmente i vestiti osservati, o dal "vedere" i mobili sistemati nella propria casa. Da quest'osservazione si deduce che molti prodotti culturali offerti in vendita nelle società moderne in realtà vengono consumati perché favoriscono la creazione di sogni ad occhi aperti" (Campbell, 1992: 141).



confuso la sensazione che v'hanno prodotta un momento fa quelle stesse parole che avete sotto gli occhi (Leopardi, 1991: 42).

Rispetto al modello umanistico del canone e della memoria, dove il valore dell'opera è intrinseco al testo, nella teoria romantica, la durata dell'opera coincide con l'attimo del consumo (Benjamin, 1982). L'esperienza della fruizione ripete il tempo e il ritmo della moda: un addentrarsi, quasi un essere rapiti, nel vortice del testo, a cui succede la sensazione desolata della fine, della *morte*.

Se al centro vi si trovano le immagini del lettore, le narrazioni e i racconti, intesi come sistemi compiuti di senso, vengono sospinti ai margini:

Serialità e eutanasia. Per quanto intenda estremizzarlo, il mio punto di vista non è poi troppo distante dalla svolta che i media studies hanno compiuto ormai vari decenni fa dimostrando che l'impatto tra pubblico e media televisivi, e cioè gli effetti di questi sulle persone e sui gruppi, dipendevano non tanto dai contenuti trasmessi quanto piuttosto dall'uso dei veicoli di trasmissione in sé e per sé².

Le considerazioni di Abruzzese evocano questi splendidi momenti del *Dialogo della Moda e della Morte*:

Moda: Ho messo nel mondo tali ordini e tali costumi, che la vita stessa, così per rispetto del corpo come dell'animo, e più morta che viva; tanto che questo secolo si può dire con verità che sia proprio il secolo della morte. E quando che anticamente tu non avevi altri poteri che fosse e caverne, dove tu seminavi ossami e polverumi al buio, che sono semenze che non fruttano; adesso hai terreni al sole (Leopardi, 2012: 43).

"Dove la vita è più morta che viva", per il succedersi cangiante e velocissimo delle cose, e per l'indebolimento che ne consegue delle capacità sensoriali, lo *choc* è il modo – che soltanto la tecnica e la sua incessante diversificazione rendono possibile – di rianimare e tenere in vita un "cadavere"³. I racconti vengono costruiti sugli *effetti* e

² A. Abruzzese, *Serialità e eutanasia*, 24 aprile 2014, disponibile al seguente indirizzo: <http://www.albertoabruzzo.net/2014/04/24/serialita-e-eutanasia/>

³ La sovrapposizione che si determina tra immagine e fruitore, in una compresenza inverosimile di azione e reazione – causa ed effetto insieme del successo duraturo della tecnica dello *choc* – si giustifica sulle imponenti trasformazioni sensoriali che la metropoli genera sull'esperienza quotidiana. Una straordinaria accelerazione del tempo – le cose si succedono al ritmo frenetico e cangiante della moda – genera un nuovo e produttivo rapporto tra attenzione e distrazione: "L'essenza dell'essere blasé consiste nell'attutimento della sensibilità rispetto alla differenza fra le cose, non nel senso che queste non siano percepite — come sarebbe il caso per un idiota — ma nel senso che il significato e il valore delle differenze, e con ciò il significato e il valore delle cose stesse, sono avvertiti come irrilevanti. [...] Nell'essere blasé culmina [...] l'effetto di quella concentrazione di uomini e cose che eccita l'individuo alle massima prestazioni nervose" (Simmel, 1995: 43-44). La distrazione – la postura con cui l'individuo avanza sospeso e trasognato tra mille *chocs*: luci, insegne, sguardi, rumori, colori e vetrine – non è una forma degradata di esperienza, bensì uno strumento attivo ed efficace: essa permette al singolo di seguire, senza eccessivi sconvolgimenti interiori, un ritmo veloce e dispersivo. E, tuttavia, pur riuscendo a farsi velocemente "scivolare di dosso" tutti questi stimoli, l'individuo subisce nel tempo, a causa del medesimo sovraccarico, un progressivo indebolimento delle sue capacità



sugli *choc* che procurano in chi guarda, in una sintesi perfetta tra stile, tecnica e consumo. Non è azzardato considerare, in questa ricostruzione, i videogiochi come il modello ultimo della fruizione, una sorta di compimento storico del percorso iniziato con i primi romantici: il fruitore vi si addentra, e colpito dalle sequenze (che è un vero e proprio saltare o indietreggiare dalla postazione), per interi archi temporali si allinea al testo (una sorta di immagine sovrapposta) in una compresenza inverosimile di azione e reazione. Terminato il “passaggio”, succede la sensazione desolata della fine, della *morte*; ciò non esclude che i miti e i simboli possano rivivere nel ricordo del fruitore, ma soltanto come *tracce* e *dettagli* del presente, immagini dello spettatore. Se il mito si riduce ad attrarre e incastrare il fruitore in un vortice di sequenze, e non più a trasmettere un particolare sapere, esso non possiede dunque la forma del mito antico, la simultanea affermazione di “realtà e natura”⁴, ma diviene un’immagine vivente, transeunte, della storia.

Tale esperienza della fruizione si istituisce oggi con il *medium* pornografico, e con esso si ripete espandendosi per interne gemmazioni. Gallerie di immagini vivide e “già spente”, che tuttavia stratificano nella mente del fruitore un repertorio di “stralci” e “minuzie”, stimolando ulteriori ricordi, occasioni. A volte si tratta di residui della visione o di scene realmente vissute, in altri casi di desideri legati alla scenografia, al modo di compiere l'atto sessuale, al volto e al corpo dei protagonisti. Rivivendo al presente momenti del passato, che può essere l'esperienza vissuta ma anche il passato della fruizione, il fruitore impara a riconoscere quei segni visivi che, secondo la giornata e l'offerta, attivano uno dei punti erotici del corredo mentale e privato. Così il fruitore scrive e riscrive la propria storia erotica.

sensoriali. L'attenzione, che un oggetto o un'immagine può suscitare, deve dunque avvenire in una interruzione del *continuum*, in una momentanea e improvvisa sospensione del vissuto mediante cui il singolo si immerge, anche se per brevi istanti, in una nuova e ulteriore illusione. Per abbattere il muro dell'indifferenza e del “già vissuto”, l'immagine deve intervenire con sempre nuove sorprese in grado di impressionare il corpo e la mente dello spettatore; deve cioè possedere la parvenza di uno *choc* sensoriale ed emotivo, che è al contempo un'innovazione tecnica e un “rimpasto” inedito dell'immaginario (Benjamin, 2002: 437). Il rapporto circolare che si instaura tra distrazione e attenzione, costituisce lo spazio psichico in cui si insinuano le immagini, la loro produzione come anche la loro riuscita nel contesto della metropoli, prima, e dei media, in seguito. Nella lettura congiunta dell'opera di Simmel e di McLuhan, una straordinaria accelerazione del tempo lega tra loro in un movimento ascensionale esperienze ottocentesche, metropoli e fotografia, e novecentesche, televisioni e reti (McLuhan, 2002: 209). La velocità si impone come tratto distintivo del vissuto e come causa di una serie di percezioni, funzioni e caratteristiche dell'individuo. Anche nell'ambito delle narrazioni – un piano che qui si sovrappone perfettamente a quello della città, in una sorta di riflesso tra opera e metropoli – la distrazione serve a sopportare e a disfarsi dal sovraccarico di stimoli, divenendo la modalità “naturale” con cui l'individuo si relaziona alle cose. L'attenzione sopraggiunge quando un oggetto arriva in modo generalmente impreveduto ad impressionare il singolo, sospingendolo verso un atto di consumo. La tecnica dello *choc* si insinua in questa dialettica di lunga durata storica, nell'obiettivo di determinare uno scarto che possa attrarre lo spettatore fuori dall'ordinario, anche se per un breve istante.

⁴ Mi riferisco in particolare all'interpretazione data da Barthes del mito antico (Barthes, 1994: 189-230). Mi riferisco anche all'immagine dell'antico offerta da alcuni fondamentali studi di antropologia e teoria letteraria: Lévi-Strauss (Lévi-Strauss, 1949); Geertz (Geertz, 1973); Clifford (Clifford, 1988); Curtius (Curtius 1999); Asmann (Asmann, 2012).



Una sessualità espansa, dunque. Una nuova dipendenza dell'io, ma anche una codifica dei gusti e un'intensificazione quotidiana. Anche quando si tende a ripetere ossessivamente la medesima scena, intervengono minute variazioni che accrescono il controllo del corpo e dei desideri. La reattività quotidiana – la sollecitazione dei sensi come anche la forza dell'immaginazione – è il lascito principale dell'esperienza pornografica: come una traccia, un'impronta, persiste nello sguardo e nelle fantasie dell'io lungo l'incedere della vita quotidiana.

Al contempo quella galleria *online* apparirà come un insieme di materiali morti, in cui risiede tuttavia la “miccia esplosiva” del ricordo e della fantasticheria del fruitore. Apparirà dunque come un archivio quotidianamente in espansione al cui centro si trova l'utente e la sua personalissima costellazione. Il contrario pertanto del genere letterario o cinematografico in cui la pornografia era confinata (Di Folco, 2006). Ora, come le reti, di cui è strumento ma anche momento essenziale, la pornografia simula la vita quotidiana: il tempo ordinario e l'epifania dello straordinario. Sogni e allucinazioni deviano dal corso omogeneo del tempo, offrendo, nello scarto che producono, un'immagine del “vissuto”. A questi “salti” il consumo del porno abitua il fruitore, modulando la forma e il ritmo della sua esperienza estetica.

La pratica del porno, svolta generalmente in solitudine⁵, fa tuttavia esistere una comunità. In parte nel racconto e nella condivisione con gli amici, con chi ricostruisce le medesime abitudini. In parte nel video amatoriale, dove un solo sguardo tra protagonisti e spettatori basta all'intesa: a riconoscere il medesimo destino nel dettaglio e nel piacere. Il piacere, e con esso la cognizione del dolore⁶, stratificano in filigrana una società, un microcosmo che, improntato ai modi e ai ritmi del desiderio, mostra i segni più avanzati della vita sociale. Nelle pratiche più elementari, il fruitore vive sulla propria “pelle” le conseguenze del piacere: il suo rapido passare appare come un'immagine attuale di forme sociali dominanti: il successo, l'opinione, l'amor proprio e la società stretta⁷. Forme (“gangli vitali”) che mettono al centro delle relazioni la

5 Anche nella pornografia, come nella metropoli, la solitudine è condizione indispensabile per una forte e vivida immaginazione. Tuttavia, se reiterata e “ingombrante”, la vita solitaria spinge l'individuo nel passato; a quel punto la giovinezza è il solo patrimonio a cui attingere ricordi e piaceri. In assenza di occasioni ultime e recenti, il presente si pietrifica, mentre il passato, con le fattezze di un fantasma o di un intruso, invade la scena. Il passato non è più un dettaglio utile al presente. Così la memoria e l'immaginazione si avviano su se stesse, sprofondando nella noia e nell'indifferenza, nella morte. Per una più ampia trattazione rimando alle considerazioni contenute in Simmel (1995) e Colaiacomo (Colaiacomo, 2013: 123-128).

6 Nella profonda conoscenza del piacere traspare la più cruda e autentica esperienza del dolore, la malattia. Il colpo che essa infligge lascia inerti e muti. Al “ritorno”, sospesi e rapiti nella simultaneità di un doppio tempo (la “presenza”, ora più attenta e particolareggiata, ma anche la sensazione di potersi immediatamente distanziare da essa, come se la circostanza vissuta fosse già in principio un'immagine che nasconde il vuoto e la sofferenza, la “nuda realtà”), lo sguardo dell'altro è anche lo specchio della propria sofferenza. Rimando ad una lettura congiunta di questi tre saggi: Colaiacomo (2015), Abruzzese (2015) e Sontag (2003).

7 Il tempo accelerato con cui si susseguono la morte e il piacere, è l'esperienza reiterata del vuoto: “*Moda*. [...] ho messo nel mondo tali ordini e tali costumi, che la vita stessa, così per rispetto del corpo come dell'animo, è più morta che viva; tanto che questo secolo si può dire con verità che sia proprio il secolo della morte. E quando che anticamente tu non avevi altri poteri che fosse e caverne, dove tu seminavi ossami e polverumi al buio, che sono semenze che non fruttano; adesso hai terreni al sole” (Leopardi, 1940: 833). In uno “scavo” apparente (la



carne e il desiderio, vanificando come inutili e artificiose le mediazioni ideologiche o morali⁸.

L'accumulo di "piccole e reiterate morti" è anche un'esperienza del vuoto:

L'occhio, affondato nel sesso dove doveva trovare la verità che si sottraeva alla luce della ragione, in realtà *non vede nulla*, soltanto il proprio stesso vuoto: una verità che è silenzio in quanto lancinante, distruttiva congiunzione di organico e inorganico [...] parrebbe, in altri termini, un occhio tanto vivo da essere *morto*, tanto percettivo da testimoniare soltanto la morte (Abruzzese, 2015: 76).

Al termine, quella sensazione "vi sfugge", non la "sentite più", e vi restano in mano "le parole sole e secche". Con l'istituirsi della coscienza, l'angoscia del vuoto, ma anche la sensazione di accedere potenzialmente alla fruizione illimitata di nuove illusioni, costituiscono la più alta condizione conoscitiva. Ironia, desiderio e coscienza si congiungono in un solo punto: il fatto che le circostanze siano illusorie, non toglie che esse siano essenziali⁹. Ogni volta il fruitore si "stringe" ai dettagli e alle circostanze, perché riconosce in esse il solo *schermo* che impedisce la vista della nuda realtà.

2. Le rovine di New York

Rimasto solo, fece qualche passo verso le alture del cimitero e vide Parigi, lanciò su quell'alveare ronzante uno sguardo che già sembrava volerne assorbire il miele, e

moltiplicazione degli stili e dei modi di vita), che è in realtà una ripetizione dell'identico (il desiderio, il vuoto, la "morte"), ma anche una progressiva dissipazione del sé (sottoposti a un succedersi rapido e incontrollato degli stimoli, i gusti si affinano, ma col tempo le reazioni si indeboliscono), l'egoismo si afferma come la sola condizione autentica. Di questa relazione tra pornografia e costumi – relazione indiretta ma potentissima, dal momento che il singolo riconosce *in proprio* l'emergere delle forme sociali di cui è al contempo protagonista e vittima – si parlerà nel prossimo paragrafo.

⁸ Rinvio ai saggi di Abruzzese (2015) e Maffesoli (1992), due indagini complementari sulla disgregazione dell'umanesimo che la pratica e la diffusione dei consumi sembra determinare.

⁹ Nel dominio dell'effimero, le forme generano un'estensione illimitata dell'estetica, ora intesa come dimensione in grado di assorbire "per intero" la vita quotidiana: le circostanze funzionano come le opere d'arte, e viceversa: "L'esthétique en question n'est nullement celle que l'on peut cantonner dans le domaine des beaux-arts : elle les englobe, mais aussi s'étend à l'ensemble de l'existence sociale. La vie comme œuvre d'art, en quelque sorte, ou encore l'esthétique comme manière de sentir et d'éprouver en commun" (Maffesoli, 1993: 45). L'immagine delle *circostanze* come manifestazione immediata, *originaria*, della vita e delle forme, in cui le forme fungono da contenitori e l'individuo appare come infinitamente adattabile e conformabile, è un motivo cruciale della riflessione di Maffesoli sul postmoderno. Più esattamente, quello delle circostanze è un motivo – che ha una strettissima prossimità con le osservazioni di McLuhan sul medium (McLuhan, 2002: 20-21) – che struttura in profondità la variegata costellazione di Maffesoli, un piano di proiezione da cui si diramano, come tante sfaccettature, gli effetti del potere raggiunto dalla moda: la persona e le tribù come forma degli individui e dei gruppi sociali, l'apparenza e il barocco come estetica e forme del sentire, l'istante e la tragedia come forme del tempo, le immagini come forma e metodo della conoscenza. "Forme" e "istante presente" costituiscono un significativo ampliamento e al contempo un'indagine sulle implicazioni sociologiche della teoria romantica dell'opera e del lettore.



Antonio Rafele
Pornografia e serie televisive. Studio della prima stagione di Damages



pronunciò queste parole grandiose: “A noi due adesso!”

Balzac, *Le Père Goriot*, 1842

Una galleria di immagini in chiaroscuro compone la trama della sigla di apertura: sullo sfondo si susseguono i diversi momenti della vita newyorchese (gli incroci, gli stimoli, le luci e i flussi), mentre al centro si installa la vicenda giudiziaria (il tribunale e le statue classicheggianti poste a difesa e simbolo della giustizia). Lo spettatore entra nel vivo del racconto in una sequenza collocata al termine dello *spot*: le mani intrise di sangue detengono nascoste dietro la schiena – un retro che indica lo sfondo autentico della giustizia, ma anche le forme di potere che contraddistinguono le relazioni cittadine – le “chiavi” del racconto. Sono le mani di Patty Hewes¹⁰, da cui dipendono le trasformazioni della vicenda narrativa: le scene, i dialoghi e le evoluzioni psicologiche.

L'immagine contrasta con la trasparenza del colore (la lucida trasparenza del bianco è ancora distinguibile, anche se in parte offuscata dalla patina crepuscolare che avvolge i momenti della sequenza) ma anche con l'immobilità (la fissità della scultura contrasta con la storia e l'uso quotidiano: le mani vive e insanguinate) delle statue poste a difesa del tribunale. La dea della Giustizia è solo una *parvenza*, un'opinione come le altre; tuttavia, in assenza della *colpa* o di altre mediazioni morali, è tutto ciò che resta: non solo frappone uno schermo – una soglia, un limite psicologico, come anche le armi e la violenza – tra i membri della società, ma consente ai più audaci di perseguire le strategie necessarie al raggiungimento del successo personale (che è l'unico *fine*). Giustizia e virtù, nel caso di *Damages*, sono “maschere” e illusioni; tuttavia, come forze “naturalì”, esse esercitano sui singoli una pressione insormontabile. Mi riferisco al timore di preservare la propria reputazione dinanzi allo sguardo degli altri e rispetto a quei costumi senza i quali si determinerebbe una disgregazione incontrollabile¹¹. La reputazione è anch'essa una *parvenza*, e lo dimostra la disperazione con cui Frobisher tenta di pubblicare, per salvaguardare la stima degli altri e dei familiari, un'autobiografia nel mezzo del processo. Mi riferisco anche alla tenacia con cui Patty si fregia di “buone intenzioni”; “buone” non per il valore morale che racchiudono, bensì per il consenso di cui godono presso i molti: tutte le opinioni sono “massimamente violente” e diventano efficaci sulla scorta delle circostanze di vita. La presunta superiorità morale serve a perseguire, protetti da una labile ma potentissima corazza,

10 Le “mani” di Patty evocano lo “sguardo dall'alto” che contraddistingue Herrera in *Illusioni perdute*. L'immagine sintetizza, si vedrà nel corso di questa ricostruzione, la celebre lezione dell'abate Corso di storia di un discepolo di Machiavelli ad uso degli ambiziosi. Le considerazioni che seguono si sviluppano in gran parte a partire dalla forza delle immagini.

11 Moda e opinione sono i principi attorno a cui si organizza la società metropolitana: cfr. Balzac (1982), Leopardi (2007), Simmel (1995), Baudrillard (1986), Maffesoli (1990), Colaiacomo (2013).



le strategie più efficaci ed efferate. Chi al contrario, come il compagno o la cognata della giovane avvocatessa, è mosso da buone intenzioni o da principi morali, è destinato ad una clamorosa sconfitta.

Patty: Se dovevo perdere i clienti, è meglio averli persi con te. Avrai molte opzioni adesso.

Tom: È un momento entusiasmante.

Patty: Stai decidendo se andare da Cutler o se metterti per conto tuo?

Tom: Sì, esattamente.

Patty: Se vuoi parlare di strategie, discutere di alcune idee, sono tutta tua, senza condizioni.

Tom: Molto generosa.

Patty: Il caso ruota attorno a Gregory Malina. È legato a Frobisher in qualche modo. Scopri chi gli sta dando ordini.

Tom: Lo farò, lo farò.

Patty: Perché sei diventato avvocato, Tom?

Tom: Te l'ho già detto, per un sacco di motivi.

Patty: Io so esattamente perché l'ho fatto.

Tom: Per via di tuo padre.

Patty: Non me ne frega un cavolo di cambiare il mondo, ma detesto i prepotenti.

Tom: Mi dispiace per tutto quello che hai passato.

Patty: Mi ha reso quella che sono. Tu sei un ottimo numero due, Tom. Lo sei sempre stato. Mi hai sempre detto la verità, sarà difficile senza di te. Ma c'è differenza tra essere il numero uno ed essere il numero due. Tu sei un numero due, è il tuo talento e il tuo limite.

Tom: Sei venuta per dirmi questo?

Patty: No, sono venuta nell'interesse dei clienti. Voglio solo ciò che è meglio per loro. Portali da Cutler. Affogherai là fuori da solo, Tom. Non voglio che i clienti affoghino con te. Non puoi farcela, non sei pronto.

*(Prima stagione, episodio cinque, dialogo tra Patty e Tom Shayes)*¹²

Patty riconquista i clienti e il fidato collaboratore. La difesa dei più deboli è lo schermo dietro cui abilmente si nasconde. In realtà, è vittima di un desiderio infantile:

12 "Patty: If I had to lose the clients, I'm glad I lost them to you. So you must have a lot of options now/ Tom: It's an exciting time/Patty: Deciding whether to go with Cutler or strike out on your own?/Tom: Yeah, I'm weighing things/Patty: If you ever want to talk strategy, bounce around some ideas, I'm all yours. No strings attached/Tom: Very generous/Patty: The case is all about Gregory Malina now. He's linked to Frobisher somehow. Find out who's giving him orders/Tom: I will. I will/Patty: Why did you become a lawyer, Tom?/Tom: I've told you before. There are a lot of reasons/Patty: I know exactly why I did/Tom: Because of your father/Patty: I don't give a shit about changing the world. But I hate bullies/Tom: Look, I'm sorry that you had to go through that/Patty: Made me who I am. You're a great number two, Tom. You always were. You always told me the truth. It's going to be difficult without you/Tom: Well, Andrew's capable, and Felicia. Give her a couple months/Patty: It's a huge difference between being number one and being number two. You're a number two, Tom. That's your talent. That's your limit/Tom: This is what you came here to tell me?/Patty: No. I came because I care about the clients. I only want what's best for them. Take them to Cutler. You'll drown out there on your own, Tom. I don't want the clients drowning with you. You can't do it. You're not ready".



opporsi ai più forti e vederli infine “sanguinare”. Ma, più ancora, desidera un caso pieno di insidie – adrenalina, piacere, *masturbazione* – per confermare a se stessa e agli altri l'intelligenza e la furbizia¹³ che contraddistinguono il suo modo d'essere. Il caso giudiziario è dunque una nuova potente *distrazione*, ma anche il momento in cui si “riaccende” l'amor proprio, l'egoismo.

Senza la protezione della giustizia, come dell'apparente rispetto delle regole, il mondo a cui appartiene e dichiara fedeltà, Patty non potrebbe agire in modo così incisivo, libera da ogni freno. Frobisher, che fa parte della cerchia dei broker e dei finanziari, deve invece costruire e difendere una reputazione precaria, non potendo ostentare le armi (e i vessilli) di un'opinione pubblica e istituzionale; per questo è vulnerabile, e conserva, fino all'incontro con Patty, ancora un senso intimo dei limiti e della colpa. Se per un verso l'opinione esercita sui molti una pressione invalicabile mediante il potere dell'imitazione, dall'altro i più talentuosi (e collocati in alto) si guardano bene dall'incrinare la parvenza – illibata, anche se museale – di alcune opinioni. La sfrontatezza con cui i protagonisti indugiano e agiscono (pensieri, scelte e azioni), si giustifica sulla stabilità – una “naturalità” che equivale a reiterare, conservare – delle opinioni condivise, nel cui retro è possibile condurre i piani più crudeli e spietati. Ciò vale per la giustizia, ma anche per il ruolo e la vocazione personale: “tu sei un numero due, è il tuo talento e il tuo limite”. Nelle scene che precedono il dialogo citato, Tom è assalito da allucinazioni che confermano quell'immagine da “numero due” che le circostanze e lui stesso, per debolezza e abitudine, hanno concorso a creare. L'opinione rivela un effetto assai più intimo di quello che sembra: è un *abito* di cui è impossibile privarsi, che genera turbe, angosce e allucinazioni quando viene urtato o messo in discussione; solo chi dispone di talento e smisurato egoismo può muoversi con qualche successo nella gabbia di queste “maschere” – una “seconda pelle” che, insinuata sin nelle più remote profondità dell'io, viene percepita come una “seconda natura”¹⁴ – che sono forse tra le più efficaci forme di potere sulla persona, per quanto sfuggenti e labili possano apparire. Se l'opinione “inchioda” i più deboli, è altrettanto vero che anche i più furbi finiscono col tempo per assumere una sola funzione (quella dei furbi, appunto), divenendo essi stessi, seppur in modo molto diverso, vittima dell'opinione e dello sguardo altrui. Del rapporto tra opinione e reputazione esistono nel racconto ulteriori livelli e sfaccettature, di cui si scriverà tra poco.

13 La *ruse* è la principale delle virtù cittadine (Maffesoli, 2012: 35-37). Non voglio dire che la furbizia sia meno importante in altri contesti; mi riferisco al fatto che, a New York, essa assume la forma di una sensibilità accresciuta, di secondo grado: il singolo si districa, pressoché istantaneamente, in più livelli linguistici, narrativi e psicologici.

14 Rinvio alla lettura congiunta dei passi leopardiani sull'assuefazione (Leopardi, 1991) e delle geniali considerazioni di McLuhan sul mito di Narciso (McLuhan, 2002: 51-57). Rinvio anche ai seguenti saggi di Claudio Colaiacomo e Andrea Malagamba, che, delle disseminate prossimità di ordine estetico e gnoseologico che congiungono in una configurazione teorica le prime riflessioni romantiche e i più recenti studi mediologici, offrono una piena e limpida acquisizione teorica: Colaiacomo (Colaiacomo, 1995: 217-301) e Malagamba (Malagamba, 2010: 313-321).



Pornografia e serie televisive. Studio della prima stagione di *Damages*

Soggiogato da un'avvocatesa che ama soltanto dissanguare le prede opulente, Frobisher incontra il detective Messer, che offre segretamente servizio anche ai privati. Come Patty, Messer è, per via dell'appartenenza professionale, privo di ogni remora:

Frobisher: Cosa possiamo fare per tenerla tranquilla?

Messer: Le offra più soldi.

Frobisher: No, non posso. Se il giudice lo scoprisse, potrebbe accusarmi di subornazione di testimone.

Messer: C'è sempre una soluzione.

Frobisher: Che tipo di soluzione?

Messer: Una definitiva.

Frobisher: Cosa? Oh Dio, no! Qui stiamo parlando di una vita umana, quella è una ragazza innocente, non ha fatto nulla, era solo al posto sbagliato nel momento sbagliato.

Messer: A volte è sufficiente.

Frobisher: Fai sul serio, non è così? Stai davvero proponendo...

Messer: Senta, signor Frobisher, lei è coperto ed ha le risorse. La cosa è più semplice di quanto pensi.

Frobisher: Sì, certo che lo è. Quando diventi abbastanza potente, prima o poi ti viene presentata ogni opzione possibile. Un giorno stai vivendo tranquillamente la tua vita, e il giorno dopo si presenta un uomo alla tua porta che ti offre la decisione finale.

Messer: Si tratta solo di questo, di un'altra decisione.

Frobisher: No, no. Imbocchi quella strada e poi cosa diventi? Non si torna più indietro. No, no, no.

Messer: Pensi alla sua famiglia.

Frobisher: Non dirmi quello...

Messer: Questo caso finirà per distruggere la vita di qualcuno. Perché deve essere la sua?

*(Prima stagione, episodio due, dialogo tra Frobisher e Messer I)*¹⁵

Nel dialogo si fa riferimento a Katie Connor, cognata della giovane avvocatessa, e temibile testimone. La parentela tra le due giovani donne è il motivo per cui Patty ha assunto Ellen.

15 "Frobisher: What can we do to keep her quiet?/Messer: Offer more money/Frobisher: No, you can't do that. The Judge finds out, I could get nailed for witness tampering/Messer: There's always a solution/Frobisher: What kind of solution?/Messer: A permanent one/Frobisher: [*shocked*] What? Oh, God, no. What, you think that I...?/Messer: It wouldn't get back to you/Frobisher: We're... we're talking about a human life here. She's an innocent girl. She didn't do anything. She was just in the wrong place at the wrong time/Messer: Sometimes, that's enough/Frobisher: You're serious, aren't you? You're actually suggesting.../Messer: Look, Mr. Frobisher, you're insulated. You have resources. This kind of thing is simpler than you'd think/Frobisher: [*trying to make a joke of it*] So, how's that work? You know a guy, you make a call?/Messer: It's simpler than you think/Frobisher: [*serious again*] Yeah. Of course it is. Become powerful enough, eventually every option gets presented to you, doesn't it?/Messer: Yes, sir/Frobisher: One day, you're living your life, the next thing you know, some man shows up on your doorstep and offers you the ultimate decision/Messer: And that's all it is, Mr. Frobisher... just another decision/Frobisher: No. You go down that road and then... you know... who are you? I mean, there's no going back. No, no, no/Messer: Think about your family, Mr. Frobisher/Frobisher: Don't you tell me what/Messer: [*interrupting*] This case is going to end with someone's life being destroyed. Why should it be yours?".



Pornografia e serie televisive. Studio della prima stagione di *Damages*

Pochi istanti dopo, con l'aggravarsi del pericolo, per il timore che Patty è riuscita a insinuare, Frobisher valica il confine e prende la decisione "definitiva". Ma, curiosamente, ciò avviene al termine di un atto sessuale consumato come se si trattasse di una masturbazione davanti a un video:

Frobisher: (*al telefono*) Procedi.

Messer: Sì, signore.

(*Prima stagione, episodio due, dialogo tra Frobisher e Messer II*)¹⁶

Pur essendo una pratica solitaria, perché fa rivivere in vitro esperienze più ampie, la masturbazione acquista un valore liminare: la disgregazione dei confini e il superamento definitivo della colpa. Al "termine" si straccia il velo che avvolge di una presunta e falsa "naturalità" le convenzioni, le abitudini. Al contrario diviene schiacciante il piacere individuale, con i soli limiti esterni della reputazione e delle opinioni, che sono però anch'essi labili e transitori: illusioni ad uso e consumo degli ambiziosi.

Infranto l'ultimo tabù, che il potente meccanismo della colpa o del "dover essere" ancora esercitava, Frobisher diviene sempre più simile a Patty. Lei prende solo i casi che la divertono, e lui perde ogni inibizione, entrando a far parte del medesimo gioco. Uno stato in cui una doppia temporalità si impossessa dell'individuo: l'appartenenza a una maschera e al contempo la capacità di sottrarsi ai lacci e alle catene che essa, in determinate circostanze, impone. Stando ai personaggi, questo è il massimo grado di libertà di cui si può godere. Ma è anche l'origine dei pericoli che incombono sulla tenuta sociale? Non proprio, dal momento che occorre distinguere due società parallele, anche se tra esse comunicanti. *La società stretta*, i cui membri incarnano questo stato psicologico avanzato, e *la società di tutti gli altri*, che si governa - oppressa dal bisogno e dalla necessità - mediante la legge e, fintanto che reggono alcune opinioni condivise, la colpa¹⁷. La prima società è resa possibile dal denaro e dal *lusso*, i vettori delle trasformazioni psicologiche più sofisticate: il denaro permette quell'autonomia necessaria a privilegiare nelle relazioni gli interessi personali, e permette dunque la realizzazione di uno *stile di vita* che si giustifica sulle opinioni e lo sguardo altrui. Senza lusso non si dà società stretta, ma solo l'illusione di farne parte, dal momento che le pratiche, e con esse il potere, si infrangono di fronte alla necessità.

¹⁶ "Frobisher: Hello? Do it/Messer: Yes, sir".

¹⁷ Con sfumature non troppo distanti si delinea nei *Passages* l'immagine della Borsa: "L'intero sviluppo economico moderno ha la tendenza a trasformare sempre di più la società capitalistica in una gigantesca casa da gioco internazionale [...] Gli *habitués* delle case da gioco hanno sempre formule magiche per esorcizzare il destino; c'è chi mormora una preghiera a sant'Antonio da Padova o a qualche altro santo in cielo, chi punta solo se ha vinto un certo colore, chi stringe nella mano sinistra una zampa di lepre e così via. L'imperscrutabilità del comportamento sociale avvolge il borghese, come l'imperscrutabilità della natura il selvaggio [...] Con la borsa, soltanto lo strapotere della polizia è in grado di trattenere in limiti appena accettabili l'accresciuta bestialità della gente di Parigi" (Benjamin, 2002: 558-559).



La società stretta, che si staglia come un bagliore su uno sfondo oscuro, è il regno della comunicazione, del linguaggio. Ovvero, del tempo dedicato alle rappresentazioni e all'immaginazione, che costruiscono relazioni a distanza. Ma anche delle *buone maniere*, che identificano una medesima comunità. È emblematica la cena in casa di Patty con Ellen e il fidanzato: lui perde ingenuamente il controllo, rivelando quel che pensa; in questo modo diviene estraneo all'ambiente, e sfuma ogni possibilità di perseguire l'obiettivo che ha a cuore: sottrarre Katie dalla gogna di Patty. Le buone maniere creano una apparente centralità dell'altro, un'attenzione al dolore e alla sofferenza che possono trafiggere la persona ("Frobisher: Stiamo parlando di una vita umana"). Ma è un equilibrio precario, valido fintanto che le mire personali e le circostanze lo consentono. Nei momenti di disequilibrio, tuttavia, il singolo si sottrae alla moltitudine di chi osserva (i familiari o i media), spingendosi anche se segretamente nei territori infausti del "brutto" e del "mostruoso": la solitudine e il tremore di Patty, nel mentre il tentato omicidio di Ellen si consuma all'interno del suo appartamento newyorchese. Patty è il possibile punto di arrivo di una dinamica interna al piacere, l'infrangersi dello schermo protettivo costituito dalla moltitudine, a cui succede il vuoto e il "deserto".

La società stretta è l'immagine più avanzata della vita sociale; al contempo è anche la presa di coscienza di una potenza della "carne" da cui non è dato sottrarsi.

La felicità variabile di pochi servi-padroni del desiderio è pagata dall'infelicità psicofisica di moltissimi servi. Ai quali – forse neppure più servi poiché il padrone non sa più che farsene di essi – al massimo è concesso il *divertimento* dei consumi, la bolla di simulacri prodotta dalla modernità industriale e metropolitana. La macchina finanziaria, presa nelle sue spirali, è indotta sempre più a considerare tutto questo carne da macello: materia necessaria alla propria sopravvivenza. Sangue che fa denaro e denaro che fa sangue. In questi territori si alimenta anche la pornografia on line. Ma mentre la violenza della finanza sembra dimenticare il mondo che vi si consuma, ammassando corpi come in un tritacarne, come in un polverizzatore, in un forno crematorio, la pornografia gode della *fragranza* delle sue pratiche dal vivo, *in corpore vili*: della sua paradossale, tragica congiunzione tra impossibilità dell'individuo e impossibilità del società. Della sua natura remota eppure sempre di nuovo tangibile, attingibile (Abruzzese, 2015: 78).

Gli "altri" sono pedine nelle mani di Frobisher e Patty, una massa di esclusi e diseredati, "carne da macello". Tuttavia, le due realtà hanno un fondo comune, che è dato dalla superiorità dei bisogni, siano essi necessità o desideri. Il piacere è un bisogno secondario, che nasce dalla soddisfazione dei bisogni primi, ma viene percepito dai membri della società stretta come una "seconda natura" (Campbell, 1992: 50-83). Su questa polarità si costruisce il rapporto verticale tra le due dimensioni: la società stretta regna sulla seconda fungendo da vetrina, e dunque da massima attrazione per gli altri, la cui unica aspirazione – la causa della creatività che mettono in gioco, ma anche per estensione il motivo della dinamica che rende mobili i confini sociali – è accedere e far parte del circolo superiore.



Pornografia e serie televisive. Studio della prima stagione di *Damages*



La sigla di apertura è scandita da *When I Am Through With You* eseguita dal gruppo The VLA:

When I am through with you,
There won't be anything left.
When I am through with you,
I'm on to all you have left.
When I am through with you,
When I am through with you,
There won't be anything left.

Nell'incontro con Patty, "there won't be anything left". Il verso può racchiudere l'immagine di Frobisher in rovina; ma può anche rappresentare l'immagine della maturità che Ellen ha conquistato. Perduta l'esuberanza e l'ingenuità giovanile, Ellen ha acquisito una sensibilità di grado maggiore: uno "sguardo dall'alto" che permette una "performance" scaltra ed efficace¹⁸.

Anche se nel finale Ellen abbandona il "folle" circo, lo fa temporaneamente, per prendersi una pausa e crescere il figlio. Fuori dal gioco che Patty le ha insegnato, molto semplicemente non si è, non si gioca. Ellen ha conquistato una *freddezza* che è

18 Rimando all'interpretazione di *Illusioni perdute* e di Lucien de Rubempré, svolta da Franco Moretti in un uso congiunto di alcuni momenti del romanzo e dei passi di Simmel e Benjamin sulla vita metropolitana (Moretti, 1999). Riporto alcuni significativi passaggi che Benjamin dedica alla formazione dei moderni: "Con questo immenso sviluppo della tecnica una miseria del tutto nuova ha colpito gli uomini. [...] Sì, ammettiamolo: questa povertà di esperienza dell'umanità in generale. E con questo una specie di nuova barbarie. Barbarie? Proprio così. Diciamo questo per introdurre un nuovo positivo concetto di barbarie. A cosa mai è indotto il barbaro dalla povertà di esperienza? È indotto a ricominciare da capo; a iniziare dal nuovo; a farcela con il poco: a costruire a partire dal poco e inoltre a non guardare né a destra né a sinistra" (Benjamin, 2012: 342); "Nuovo angelo si chiama questa immagine. È un angelo antropofago. Forse un angelo rapace, che preferirebbe liberare gli uomini privandoli di qualcosa, piuttosto che allietarli donando loro qualcosa. Teoria dell'uomo disumano. L'uomo disumano è il superamento dell'uomo mitico. Costui ha solidarizzato con la natura distruttrice. Così come il vecchio concetto di creatura partiva dall'amore – in cui l'uomo poteva purificare la propria relazione con gli altri insieme alla soddisfazione dell'impulso sessuale – il nuovo concetto di creatura, quello dell'uomo disumano parte dall'ingozzarsi – in quanto l'antropofago purifica la propria relazione con gli altri insieme alla soddisfazione dell'impulso a nutrirsi" (Benjamin, 2012: 121). La velocità con cui le immagini si susseguono nel contesto metropolitano, rivela più ampie implicazioni estetiche e sociologiche: la molteplicità delle immagini è il riflesso di un'esistenza priva di personalità e carattere, fluttuante come un oggetto alla moda. Un modo di vita che si accresce a stento, giorno per giorno, sulla scorta delle circostanze quotidiane: "Mentre però l'educazione delle passate generazioni ha fornito loro nella tradizione, nell'istituzione religiosa, un'interpretazione di questi sogni, l'educazione odierna tende invece semplicemente alla distrazione dei bambini. Proust poteva presentarsi come un fenomeno ineguagliato solo in una generazione [...] che, più povera delle precedenti, fosse abbandonata a se stessa, e potesse perciò impadronirsi solo in modo isolato, frammentario e patologico dei mondi infantili (Benjamin, 2002: 432). Per caso, e nelle forme della distrazione infantile, l'io può ora impadronirsi delle esperienze vissute. È l'immagine della solitudine, di un individuo abbandonato ai grandi e minuti risvolti della vita quotidiana, ma anche il segno di una crisi irreversibile (una forma inattuale, antiquata) della formazione (e delle agenzie predisposte) rispetto a un tempo non codificabile, classificabile. Un'importante ripresa della figura benjaminiana del "barbaro" e delle sue implicazioni nell'ambito della formazione si trova in un recente studio di Alberto Abruzzese (Abruzzese, 2015).



Antonio Rafele

Pornografia e serie televisive. Studio della prima stagione di Damages

A Journal of the
Social Imaginary



l'impronta di una morte ormai avvenuta, ma anche il segno di una sensibilità intensificata, spoglia dalle antiche e ingenue tensioni, emozioni.



Bibliografia

- Abruzzese A. (1973), *Forme estetiche e società di massa*, Venezia, Marsilio.
- Abruzzese A. (2003), *Lessico della comunicazione*, Roma, Meltemi.
- Abruzzese A. (2015), *Punto zero. Il crepuscolo dei barbari*, Roma, Luca Sossella.
- Asmann A. (2012), *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Balzac H. de (1982), *Trattato della vita elegante*, Milano, Bompiani.
- Barthes R. (1994), *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi.
- Baudrillard J. (1976), *L'Échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard.
- Baudrillard J. (1986), *Amérique*, Paris, Grasset.
- Benjamin W. (1982), *Il concetto di critica nel Romanticismo tedesco*, Torino, Einaudi.
- Benjamin W. (2002), *I "passages" di Parigi*, Torino, Einaudi.
- Benjamin W. (2012), *Aura e choc*, Torino, Einaudi.
- Bory S. (2012), *Il magma commosso. Sociologia delle emozioni e immaginario sociale*, S. Maria C. V. (Ce), Ipermedium.
- Campbell C. (1992), *L'etica romantica e lo spirito del consumismo moderno*, Milano, Edizioni Lavoro.
- Canova G. (2000), *L'alieno e il pipistrello. La crisi della forma nel cinema contemporaneo*, Milano, Bompiani.
- Clifford J. (1988), *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge, Harvard University Press.
- Codeluppi V. (2007), *La vetrinizzazione sociale. Il processo di spettacolarizzazione degli individui e della società*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Colaiacono C. (1995), *Zibaldone di pensieri*, in *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, Le Opere, III, Torino, Einaudi, 1995, pp. 217-301.
- Colaiacono C. (2013), *Il poeta della vita moderna. Leopardi e il romanticismo*, Roma, Luca Sossella.
- Colaiacono C. (2015), *Indagini sul dolore leopardiano*, *Linguistica e Letteratura*, 40: 225-235.
- Curtius E. R. (1999), *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Firenze, La Nuova Italia.
- De Certeau M. (1980), *L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard.
- De Man P. (1997), *Allegorie della lettura*, Torino, Einaudi.
- Di Felice M. (2010), *Paesaggi post-urbani*, Milano, Bevivino.
- Di Folco P. (2006), a cura di, *Dizionario della pornografia*, Torino, CSE.
- Durand G. (1969), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod.
- Geertz C. (1973), *The interpretation of cultures*, New York, Basic Books.
- Giami A. (1997), *La vie sexuelle des amateurs de pornographie*. *Sexologies, Revue Européenne de Sexologie Médicale*, 6 (22) : 40-47.
- Gumbrecht H. U. (2004), *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*, Stanford University Press.



Pornografia e serie televisive. Studio della prima stagione di *Damages*

- Gumbrecht H. U. (2006), *In Praise of Athletic Beauty*, Harvard University Press.
- Kierkegaard S. (1995), *Sul concetto di ironia, in costante riferimento a Socrate*, Milano, Rizzoli.
- Kierkegaard S. (2007), *Il concetto dell'angoscia*, Milano, SE.
- Kipnis L. (1999), *Bound and gagged: pornography and the politics of fantasy in America*, Durham, Duke University Press.
- La Rocca F. (2013), *La ville dans tous ses états*, Paris, CNRS.
- Leopardi G. (1991), *Zibaldone di pensieri*, Firenze, Garzanti.
- Leopardi G., (2007), *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'Italiani*, Milano, Feltrinelli.
- Leopardi G. (2012), *Operette morali*, Milano, Rusconi.
- Lévi-Strauss C. (1949), *Les structures élémentaires de la parenté*, Paris, PUF.
- Lucchesi I. (2014), *Dolceamara invincibile fiera. Eros, pornografia, potere*, Firenze, Clinamen.
- Maffesoli M. (1990), *Au Creux des apparences, pour une éthique de l'esthétique*, Paris, Plon.
- Maffesoli M. (1992), *La transfiguration du politique*, Paris, Grasset.
- Maffesoli M. (1993), *La contemplation du monde, figures du style communautaire*, Paris, Grasset.
- Maffesoli M. (2012), *L'Homme postmoderne*, Paris, Bourin.
- Maffesoli M. (2014), *L'ordre des choses. Penser la postmodernité*, Paris, CNRS.
- Malagamba A. (2010), *Seconda natura, seconda nascita. La teoria leopardiana dell'assuefazione*, in AA.VV, *La prospettiva antropologica nella poesia e nel pensiero di Giacomo Leopardi*, Firenze, Olski, 313-321.
- Mitchell W. J. T. (1980), *The Language of Images*, Chicago, University of Chicago Press.
- MacKinnon C. (1989), *Sexuality, Pornography, and Method: Pleasure under Patriarchy*, *Ethics*, 99 (2): 314-346.
- McLuhan M. (2002), *Gli strumenti del comunicare*, Net, Milano.
- Moretti F. (1999), *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi.
- Ogien R. (2003), *Penser la pornographie*, Paris, PUF.
- Poe E. A. (1995), *La filosofia della composizione*, Milano, Edizioni A. Guerini e Associati.
- Schivelbush W. (1999), *Storia dei generi voluttuari*, Milano, Bruno Mondadori.
- Simmel G. (1995), *Le metropoli e la vita dello spirito*, Roma, Armando.
- Simmel G. (2003), *Filosofia del denaro*, Torino, Utet.
- Sontag S. (1999), *Stili di volontà radicale*, Milano, Mondadori.
- Sontag S. (2003), *Davanti al dolore degli altri*, Milano, Mondadori.
- Stoller R. (1991), *Porn. Myths for the twentieth century*, New Haven, Yale University Press.
- Tacussel P. (1995), *Mythologie des formes sociales*, Paris, Méridiens/Klinksieck.
- Williams L. (2004), a cura di, *Porn Studies*, Durham, Duke University Press.



Tracciare i corpi oltre l'umano. Dal mostro di Frankenstein a noi cyborg

Antonio Tursi

Abstract

The imaginary plays a key role in the construction and perception of our body. For this it takes a long time: so it is necessary to reconstruct genealogies that show, for example, how a certain modernity has already observed some conflicts on the frontiers of the human.

In the Nineteenth Century, we find two archetypal figures of bodies that are beyond the human. The creature of Dr. Victor Frankenstein was born by assembling parts of dead bodies, and taking advantage of the scientific and technological advances. Count Dracula trades with the blood of human and with the animal forms. So the Frankenstein's creature and Count Dracula have opened a reflection about the power relationships that designed their and our bodies. They show how the body is the result of an continuous crossing with the technosphere and teriosphere.

The development of computers and telematics, and on this basis the emerging of the anthropo-technologies, have open an imaginary, a conceptual horizon and various practices, that have made us able to know new figures as the cyborgs, new paradigms related to the post-human, new possibilities for action on our biological life. Today the image of the body is definitely changed from the one that the humanistic tradition has released us.

Keywords

body | post-human | politics | technology | imaginary

Author

Antonio Tursi - antonio.tursi@gmail.com

PhD Università di Macerata - Senior fellow McLuhan Program in Culture and Technology



Antonio Tursi
Tracciare i corpi oltre l'umano. Dal mostro di Frankenstein a noi cyborg



1. Trasmigrazioni nell'immaginario

I corpi e l'immaginario paiono collocarsi su due poli opposti, i primi manifestazione tangibile, concreta, materiale del nostro essere al mondo, il secondo condensazione impalpabile di sogni, desideri, aneliti che squadernano un altro mondo, alternativo o addirittura evasivo rispetto a quello quotidiano, abitato invece dai nostri corpi. Forse però il rapporto tra corpi e immaginario non è affatto così oppositivo come sembra a un primo sguardo, a uno sguardo troppo comune o troppo cristallizzato in ormai rassicuranti categorie interpretative (struttura/sovrastuttura o tutta una serie di ancor più remoti dualismi). Forse tra corpi e immaginario il rapporto è così stretto e essenziale che è difficile coglierlo, metterlo a fuoco, decifrarlo. Si potrebbe, da subito, affermare che l'evoluzione filogenetica della nostra carcassa ha letteralmente incorporato, nei suoi tempi lunghi, quei sogni, desideri, aneliti che da sempre hanno intessuto il nostro immaginario. D'altra parte, qualsiasi immaginario – sia pure quello che riguarda la sfera ultraterrena della religione – è innescato da pulsioni assai umane, pulsioni che esprimono il nostro commercio quotidiano e materiale con il mondo che ci circonda, cioè in primo luogo esprimono il nostro corpo.

In questo rapporto stretto tra i corpi e l'immaginario, un ruolo di primo piano è svolto dall'immaginario tecnologico, da quelle proiezioni che riguardano i nostri artefatti. Questi ultimi, da un lato, esprimono e suscitano desideri, dall'altro, circondano i nostri corpi ma anche li estendono e ormai li costruiscono. Nel presente, innervato da tecnologie di ogni tipo e in particolare dalla disponibilità pervasiva di tecnologie di comunicazione, l'immaginario tecnologico è talmente estroflesso nei microspazi della vita quotidiana da essere indiscernibile nei suoi tratti caratteristici.

L'immaginario tecnologico, oggi così esorbitante, non è però nato ieri, generato *ex nihilo*, costruito di punto in bianco. Esso rimonta al nostro passato, a quello che forse ha iniziato ad avvertire di più la strutturazione tecnica dell'uomo – la modernità; a quello che forse è più arcaico – il tempo in cui non esisteva un campo scientifico autonomo ma tutto si confondeva in un'indifferenza funzionale all'emergere della civiltà umana. Risalire e cogliere le tracce di alcune schegge di immaginario in tempi remoti è lavoro immane e sicuramente non proprio di questa sede. Possiamo, però, qui richiamare un tentativo compiuto da Barbara Henry di rintracciare le "trasmigrazioni nell'immaginario" a proposito del Golem, creatura umanoide artificiale ricorrente nella tradizione ebraica. Golem (*golmi*) è una forma aggettivale che compare nelle Scritture una sola volta (*Salmo 139, 16*) ma che squaderna, nei secoli, diverse questioni di particolare rilevanza. Nel contesto biblico indica una massa o una materia informe, che acquista particolare pregnanza simbolica nelle letture perché riferita ad Adamo, progenitore e prototipo degli umani. Così il Golem archetipico è un umanoide incompleto, non ancora approntato, terra in attesa del soffio vitale. Il Golem esprime una fase proto-umana nella quale i confini tra umano e non-umano, organico e



Antonio Tursi
Tracciare i corpi oltre l'umano. Dal mostro di Frankenstein a noi cyborg



inorganico, naturale e artificiale non sono ancora tracciati con quella nettezza che contrassegnerà nel profondo la cultura occidentale. La materialità condizionante del Golem, la sua corporeità amorfa, la sua artificialità (“non nato da donna”), la sua disponibilità al cambiamento, i suoi dilemmi linguistici rappresentano elementi che aprono ambiti di riflessione assai interessanti.

Dal lavoro di Henry possiamo cogliere anche alcuni utili spunti metodologici. Innanzitutto, l'opportunità di intendere l'immaginario

in una triplice accezione: a) come *thesaurus* di simboli, immagini, nuclei narrativi, pur antichissimi, ma in molti casi di portata transculturale; b) come struttura simbolica produttiva di miti e di immagini collettivamente comunicabili, recepibili e modificabili, ossia quale facoltà dell'immaginazione in atto nei propri prodotti; c) nel terzo significato l'immaginario è la modalità del legame tra le figurazioni spirituali create dall'immaginazione, è il cosiddetto “tenore del correlato oggettivo” di cui si colora la messa in esercizio, in una data epoca e in un dato luogo, della facoltà dell'immaginazione (Henry, 2013: 27-28).

In secondo luogo, il possibile rintracciamento di concatenazioni, figurazioni, rielaborazioni, interpretazioni che sfidano i secoli e legano frammenti di immaginario – i quali, dunque, possono essere intesi come matrici di senso, trascendentali antropologici. In terzo luogo, la necessità di considerare tali matrici in riferimento a contesti storici specifici nei quali acquistano il loro valore, la loro coloritura, il loro tenore: nel caso del Golem “si passa dalla modalità estatica (contemplativa) a quella teosofico-teurgica (sapienzial-rituale) a quella socio-politica” (Henry, 2013: 29). Le tracce di immaginario, dunque, acquistano colore solo perché riferite a determinati contesti storici, alle loro peculiari configurazioni.

2. Il mostro di Frankenstein o dell'estensione esogena

Una figura che non trovo modo di descriverti: di statura gigantesca, tuttavia rozzo e di dimensioni sproporzionate. Mentre stava piegato sulla bara, la sua faccia era nascosta da ciocche di capelli arruffati, ma un'enorme mano era protesa e aveva il colore e, all'apparenza, la durezza di quella di una mummia. [...] Non ho mai visto niente di più spaventoso della sua faccia, che era di una bruttezza ripugnante, terribile (Shelley, 1818: 266-267).

Queste sono le parole di Robert Walton, viaggiatore che, nel Polo Nord, in una terra di nebbia e di neve, non si limita a percorrere regioni inesplorate ma affronta l'inconosciuto per eccellenza, il principio della vita. Le vicende del dottor Victor Frankenstein e della sua innominata creatura sono, infatti, riportate da Walton, un testimone, uno spettatore, attraverso delle lettere alla sorella. Con il suo sguardo *terzo*



Antonio Tursi
Tracciare i corpi oltre l'umano. Dal mostro di Frankenstein a noi cyborg



coglie insieme il creatore e la creatura, il loro rapporto intimo e conflittuale. Questo sguardo *terzo* ci restituisce a pieno il dispositivo moderno dell'immaginario: la possibilità di cogliere la rottura dell'ordine quotidiano da distanza di sicurezza. Che rottura sia, lo mostra l'immagine della creatura: di una bruttezza ripugnante, terribile, orrenda che provoca un sussulto profondo nel creatore: "un orrore e un disgusto soffocanti mi opprimevano il cuore" osservando "il miserabile mostro che avevo creato", "con quegli occhi acquosi, quasi dello stesso colore delle orbite bianche e spente che li contenevano, e con quella pelle avvizzita, e quelle labbra nere e tirate" (Shelley, 1818: 70, 69). E la stessa creatura non è esente dal riconoscersi come una rottura della normalità, come causa di disordine da cui deriveranno calamità: "quale fu l'orrore quando vidi la mia immagine riflessa in una pozza limpida! [...] Quando mi convinsi pienamente di essere in realtà il mostro che sono, fui pervaso da un'amarissima sensazione di sconforto e vergogna. Ahimè! Ancora non conoscevo per intero le conseguenze fatali di questa triste deformità" (Shelley, 1818: 140).

Dunque il corpo del mostro è l'oggetto scandaloso con cui si confronta la società borghese dell'epoca pre-vittoriana. Un corpo assemblato rappezzando pezzi anatomici di cadaveri, attraverso un commercio con il-già-morto, con membra destinate alla putrescenza. Con ciò che la società degli umani ha già relegato nell'altro da sé, anche fisicamente rinchiudendolo nei cimiteri all'esterno delle città (all'epoca di Shelley, un lascito delle ancora recenti disposizioni napoleoniche). Il corpo del mostro di Frankenstein è l'oggetto di un conflitto tra vita e morte o meglio tra visioni normalizzate dell'umano e visioni inquietanti di ciò che umano non è ritenuto e che, nonostante ciò o proprio a causa di ciò, insiste nel mettere in discussione le certezze umane. A iniziare dalla *hybris* scienziata del dottor Victor Frankenstein: se l'anelito più profondo dell'uomo è quello di emulare il Creatore (come anche il mito del Golem segnala), nulla garantisce che l'esito di una simile impresa sia quello sperato. Il mostro mostra l'irrimediabile contingenza e dunque la pluralità di esiti possibili di ogni impresa umana ovvero dell'umano in sé.

L'immaginario condensato attraverso il mostro di Frankenstein richiama anche un altro elemento essenziale per cogliere il conflitto che sui corpi si innesca: le membra cadaveriche e rassemblate da Victor vengono alla vita grazie al dominio moderno sulle forze della natura. Un dominio tecno-scientifico che permette a Victor di utilizzare l'elettricità cosmica concentrata nel fulmine per dare vita al demone spaventoso. Vita simil-organica che anticipa e precorre quella nuova vita sociale che il principio elettricità consentirà all'Occidente nella seconda metà dell'Ottocento. In altri termini, l'immaginario tecnologico che si palesa con il corpo del diavolo aborrito di Shelley condensa bisogni e desideri più ampi che percorrono le società occidentali. Il mostro di Frankenstein offre, perciò, l'occasione di affrontare *in corpore vili* quei mutamenti sociali e dunque tecnologici e culturali che investono e permeano la società moderna tra prima e seconda rivoluzione industriale.



Antonio Tursi
Tracciare i corpi oltre l'umano. Dal mostro di Frankenstein a noi cyborg



Frankenstein è stato infatti l'ibrido essere che più si confaceva a investire di sé il fenomeno generale e capillare dell'automatismo nell'ultimo e più selvaggio secolo dell'industrializzazione. In momento in cui le macchine invadono, non senza traumi, l'uomo e la natura: all'orrido paesaggistico si aggiungono e si intrecciano gli orridi industriali e metropolitani; la nebbia londinese si confonde con i fumi dell'inferno; le rovine della civiltà classica con gli spettri urbani; il fumo e il fuoco delle fabbriche con la tempesta gotica; l'acciaio degli ingranaggi con le braccia dell'operaio; la socializzazione e l'inurbamento con la commistione del ceto e il connubio delle razze; la proletarizzazione del lavoro con la serialità del gesto; lo sfruttamento con la bestialità; la concentrazione del capitale e del lavoro intellettuale con la privazione della volontà (Abruzzese, 1979: 162).

Insomma, congiungimenti innaturali che il corpo-*patchwork* del mostro di Frankenstein condensa in modo mirabile.

3. In cammino verso il linguaggio

Un ulteriore aspetto del mostro di Frankenstein merita una considerazione a parte, utile a cogliere in pieno la relazione indissolubile tra evoluzione biologica e evoluzione culturale, tra corpo e tecnica: l'esperienza del mostro ci rende consapevoli del ruolo imprescindibile della sfera simbolica, nella fattispecie del linguaggio. Quando il mostro cerca una sua autonomia, sente il bisogno di esprimere le proprie sensazioni, vuole entrare in contatto con gli umani, in definitiva desidera riconoscersi egli stesso umano, si scontra contro un limite importante: ciò che gli fa difetto non è ciò che di primo acchito consideriamo umanità, ma ciò che solitamente releghiamo nel regno dell'artificialità storica: egli è poco macchina, non possiede cioè quello strumento artificiale, quella macchina sociale *par excellence* che gli umani acquisiscono nei primi stadi del loro sviluppo. Egli è senza linguaggio, emette al massimo suoni sgradevoli e inarticolati. Somiglia molto al Golem che nelle varie letture è senza parola, silente, comunque taciturno. Il cammino che il mostro deve compiere per conquistare la propria umanità è un cammino verso l'artificiale, verso la scienza delle parole e delle lettere.

Capii che quelle persone possedevano un mezzo per comunicarsi esperienze e sentimenti, attraverso l'uso di suoni articolati. Vidi che a volte le parole pronunciate provocavano piacere o dolore, sorrisi o tristezza nella mente e sulla faccia di chi ascoltava. Era senz'altro una scienza divina, che desideravo ardentemente conoscere. [...] Scoprii i nomi con cui gli oggetti di conversazione più comuni venivano chiamati; imparai a usare parole come "fuoco", "latte", "pane" e "legna". Imparai anche i nomi delle persone della fattoria. [...] Non riesco a descrivere la gioia che provai quando imparai a unire l'idea giusta al suono giusto, riuscendo poi a pronunciarlo (Shelley, 1818: 138-139).



Antonio Tursi
Tracciare i corpi oltre l'umano. Dal mostro di Frankenstein a noi cyborg



Osservando e imitando i suoi ignari ospiti nella fattoria in cui si è nascosto, la creatura mostruosa articola la sua umanità impadronendosi delle tecniche della parola, l'oralità e la scrittura. Un'articolazione tanto del suo apparato orale "molto grezzo, ma flessibile" quanto della sua psicologia. Infatti, le tecniche della parola gli spalancano davanti gli orizzonti del sapere, pieni di meraviglie e delizie, ma lo portano presto a comprendere che "la sofferenza aumenta di pari passo con il sapere" (Shelley, 1818: 148). In particolare, apprendendo a leggere, sviluppa quel foro interiore in cui mette in scena le sue vicende, prende coscienza di sé ed elabora un suo futuro progetto d'azione.

Di fatto, attraverso i media, la creatura di Shelley entra in un mondo nuovo, lo abita, ne esplora gli anfratti, ne coglie potenzialità e limiti. Questa nuova forma di abitare, che provoca sofferenze, rotture di schemi abituali di pensiero e di azione, gli permette di incontrare l'alterità (gli umani) e, infine, di affrontare persino la sua origine, il suo creatore, il dottor Victor Frankenstein. Questo cammino verso il linguaggio è salto verso l'origine. A ribadire che la propria identità umana, troppo umana si conquista attraversando i sentieri e le radure del linguaggio, cioè della tecnica.

4. Dracula o dell'alterità endogena

Il suo volto aveva un forte, fortissimo rilievo aquilino, con un naso sottile, molto pronunciato e delle narici molto dilatate, la fronte alta e prominente, e i capelli un po' radi sulle tempie ma alquanto abbondanti altrove. Le sopracciglia erano molto folte, e quasi si incontravano sopra il naso, i peli erano come cespugli, sembravano arricciarsi per la loro stessa abbondanza. La bocca, per quel che riuscivo a vederne sotto i grandi mustacchi, era ferma in un'espressione crudele, con dei denti particolarmente bianchi e aguzzi. I denti si protendevano sopra le labbra, che erano di un rosso intenso, a indicare una straordinaria vitalità in un uomo della sua età. Quanto al resto, le orecchie erano pallide, ed estremamente appuntite. Il mento era quadrato e forte, e le guance magre ma sode. L'impressione generale era quella di uno straordinario pallore (Stoker, 1897: 68).

A ciò si aggiungano "i suoi occhi [che] erano letteralmente di fiamma; di una intensa luce rossa, come se dietro di loro ardessero i fuochi dell'Inferno" (Stoker, 1897: 94, *tr. rivista*). Questa è una prima descrizione che Jonathan Harker, ospite nel suo tetro castello in Transilvania, ci offre del conte Dracula. Ma già qualche pagina dopo (del diario di Harker che costituisce tutta la prima parte del romanzo di Bram Stoker) la descrizione cambia:

Nella cassa giaceva il Conte, ma il suo aspetto era quello di una giovinezza riacquisita quasi per intero. Perché i capelli bianchi e i baffi erano ora scuri come di grafite; le guance erano più piene, e un debole rosato trapelava di sotto il biancore della pelle; la bocca era più rossa che mai, perché sulle labbra vi erano gocce di sangue fresco, che spuntavano



Antonio Tursi
Tracciare i corpi oltre l'umano. Dal mostro di Frankenstein a noi cyborg



dagli angoli della bocca e scorrevano lungo il mento e il collo. Persino i suoi profondi occhi ardenti parevano incassati in un volto di carne turgida, perché le palpebre e le borse sotto di essi erano gonfi, come se quella orribile creatura si fosse abbuffata di sangue, e ora era lì, come una sozza sanguisuga, esausta e sazia (Stoker, 1897: 110).

Nel confronto di queste due descrizioni del volto di Dracula, emergono i due elementi che forse più caratterizzano questa figura dell'immaginario di fine Ottocento. Elementi che riguardano il corpo del Conte e i conflitti che lo attraversano. In primo luogo, la doppia descrizione del volto di Dracula ci segnala il carattere metamorfico del personaggio, la mutazione sempre possibile della sua fisiologia, il divenire della sua corporeità. Dracula, pur non essendo soggetto al decadimento fisico che caratterizza i mortali, mostra un corpo instabile, aperto, polimorfo. Addirittura, il corpo di Dracula si trasforma in altro da sé, in altre specie viventi, assumendo le sembianze di un grande pipistrello o di un grosso cane. Ancora, pur non avendo ombra, questo corpo polimorfo diventa sottilissimo per attraversare piccoli pertugi o impalpabile come la nebbia. Sul finire di un secolo di grandi progressi e di importanti cambiamenti sociali, il corpo metamorfico di Dracula segnala le potenzialità ma anche l'instabilità del soggetto moderno. Un soggetto che non si identifica nelle trame del Conte ma che da questi viene espresso come se fosse quell'ombra che di lui non appare, in qualche modo tracciato come se ne fosse una sorta di calco. In secondo luogo, le due descrizioni del volto di Dracula mettono in evidenza come la trasformazione avvenga grazie al sangue, quel fluido vitale che ci mantiene in vita, che dà al nostro corpo la sua vitalità ("Il sangue è la vita! Il sangue è la vita!" richiamando il verso biblico "poiché la vita della carne è nel sangue" - *Levitico 17, 11*). Dracula, attraverso una penetrazione dei corpi dei viventi con i suoi denti aguzzi, commercia la sua esistenza con la nostra, definisce il suo corpo di non-morto nell'ibridazione con i nostri corpi mortali. Il cortocircuito tra vita e morte, tra non-morti e mortali genera un forte sex appeal della "Cosa" non umana, di ciò che va oltre i tradizionali criteri di definizione del desiderio¹. Il corpo di Dracula ha bisogno di commerciare con i corpi degli umani; d'altra parte, questi ne vengono incredibilmente attratti in una dinamica di contaminazione, di trasformazione di sé, di oltrepassamento della propria umanità (come non ricordare in particolare il coinvolgimento delle protagoniste femminili Lucy Westenra e Mina Harker, sul punto di divenire "un nuovo genere di esseri"). Un commercio attraverso il sangue che si rivolge anche al resto del mondo animale, che può contribuire a un accrescimento vitale come dichiara il folle zoofago R.M. Renfield che si professa

¹ Di fronte al Golem, con il suo "penetrante odore di legno di sandalo e ardesia bagnata", "l'istinto di conservazione mi diceva, mi ammoniva, mi gridava alle orecchie impazziresti di terrore e di paura se solo vedessi il volto dell'essere fantomatico, tuttavia la *cosa* mi attirava come una calamita" (Meyrink, 1915: 199).



Antonio Tursi
Tracciare i corpi oltre l'umano. Dal mostro di Frankenstein a noi cyborg



servitore di Dracula e che, tra uccellini, insetti e topi, definisce il suo corpo nell'ibridazione con la teriosfera².

Metamorfosi e ibridazione emergono come caratteristiche decisive del corpo di Dracula e perturbano la stabilità e l'identità dei corpi umani. Questi non possono che riconoscere nella sua alterità un vettore di perturbazione che mette in pericolo l'identità occidentale, quella che la tradizione umanistica ha costruito nei secoli. E che, a partire da questo scardinamento, potrebbe destabilizzare l'intero ordine che quella civiltà ha saputo imporre. Cosa potrebbe fare Dracula se consolidasse la sua presenza nel centro del mondo moderno, in quella Londra che, tra impero e industria, ha ormai inquadrato l'esperienza globale sul finire dell'Ottocento? La sua alterità, fatta di un corpo metamorfico e ibrido, pone al cuore del cristallo imperiale una sfida di tenebra e di mistero. Il conflitto di cui lui è protagonista, e che lo porta a continue trasformazioni corporee, riguarda una civiltà – quella moderna – che fa i conti con le sue ombre, con il suo passato immemorabile (le sue vestigia sopravvissute) e il suo futuro di possibili perdizioni, in una parola con le sue tentazioni.

5. Erranze, comunicazioni e dissoluzioni

Quella di Dracula è una narrazione che si vuole, si dichiara, si iscrive nello spartito comunicativo della modernità. Al di là di alcune tecnologie di comunicazione espressamente citate nel corso del romanzo (la stenografia, la Kodak da poco inventata, la Macchina per scrivere del viaggiatore, il telegrafo), il testo si costruisce attraverso la giustapposizione di una pluralità di mezzi e modalità di comunicazione: diari personali, lettere private, intime, lettere professionali, diari stenografici, registrazioni a carattere scientifico, resoconti medici, lettere commerciali, memorandum o avvisi, diari di viaggio, articoli di informazione. L'uso dei media è funzionale non solo alla costruzione del testo ma anche alle vicende del racconto. È sulla comunicazione – a volte mancata, a volte realizzata – che si giocano le comprensioni o le incomprensioni tra i protagonisti e gli antagonisti, i loro confronti e soprattutto gli esiti dei loro scontri. Comunicazioni che si affiancano ai mezzi di spostamento utilizzati dai personaggi per attraversare l'Europa dalla Transilvania a Londra e ritorno. Si viaggia con il cavallo, la carrozza, il treno, la nave, il battello fluviale per affrontare gli accadimenti che si susseguono, per dominare gli spazi e i tempi, per sviluppare le proprie strategie, per giocare la partita di scacchi e dare "scacco al re!".

² Un romanzo di avventure fantascientifiche coevo al *Dracula* di Stoker, si basa tutto sull'ibridazione tra antroposfera e teriosfera, sui processi di umanizzazione dell'animale e di animalizzazione dell'umano. In *L'Isola del dottor Moreau*, scritto da Herbert George Wells nel 1896, nel definire o superare i confini tra queste sfere, si sottolineano il ruolo delle antropotecniche primarie (le abitudini) e quello dello sviluppo scientifico e delle sue antropotecniche secondarie (richiamando elementi del *Frankenstein*). In particolare, un motivo narrativo centrale è rappresentato dalla funzione del sangue (dalle cui trasfusioni prendono forma gli uomini bestia e da cui essi devono essere tenuti accuratamente distanti).



Antonio Tursi
Tracciare i corpi oltre l'umano. Dal mostro di Frankenstein a noi cyborg



Alla fine, infatti, Dracula è sconfitto, il suo corpo è dissolto. Nonostante i poteri del vampiro, gli inseguitori hanno avuto la meglio. Perché? A prima vista, perché hanno difeso da gentiluomini l'onore degli umani, perché hanno costituito un gruppo rispetto all'isolato Conte, perché ci hanno creduto nel senso stretto di aver compreso e mostrato la loro fede di cristiani. A uno sguardo più attento, soprattutto perché "son [stati] ben serviti dalle comunicazioni "organizzate" della civiltà capitalista. Così [hanno costruito] la tela di ragno in cui imprigionare Dracula" (Abruzzese, 1979: 39). Van Helsing e i suoi sodali "vincono il passato, il volto terribile della divinità primigenia, attraverso gli strumenti del futuro: anima e perseveranza individuale divengono accessori di una salvezza collettiva ormai affidata alla civiltà tecnologica" (Abruzzese, 1979: 40).

Questa immersione nella civiltà tecnologica dei protagonisti del romanzo di Stoker svela sino in fondo il conflitto che ha portato alla dissoluzione del corpo di Dracula e all'impedimento posto alla trasformazione in non-morta del corpo di Mina. Da un lato, infatti, c'è l'aristocratico conte Dracula dotato di notevoli risorse, lascito di un passato glorioso; dall'altro, un manipolo, tutto sommato abbastanza omogeneo, sintesi della borghesia occidentale, anch'essa dotata di bastevoli risorse, frutto delle attività dei tempi recenti. Evidentemente, queste ultime superiori alle prime tanto da consentire la vittoria all'avvocato Jonathan Harker, all'americano Quincy Morris e agli altri inseguitori. Alla fine Mina potrà con un certo autocompiacimento "riflettere sul meraviglioso potere del denaro! Che cosa possono fare i soldi quando sono impiegati come si deve" (Stoker, 1897: 499). Cosa può fare il capitalismo nel pieno della seconda rivoluzione industriale e poco prima del passaggio di secolo?

Tutti i rapporti consolidati e sclerotizzati vengono *dissolti* insieme al loro seguito di opinioni e credenze che la vetustà rende venerabili, tutti i rapporti appena formati invecchiano prima di potersi consolidare. Tutto ciò che è fissato negli ordini sociali, tutto ciò che ha consistenza svapora (Marx, Engels, 1848: 57, *sott. nostra*).

È stato come un miracolo; sotto i nostri propri occhi, e quasi nel breve tempo di un respiro, l'intero corpo del Conte si è *dissolto* in polvere ed è sparito alla nostra vista (Stoker, 1897: 526, *sott. nostra*).

Poi si è aperto un nuovo secolo e la dissoluzione del corpo di Dracula si è rivelata un *cupio dissolvi* poiché con esso moriva un diavolo ma anche un Dio, in definitiva un Uomo che aveva incarnato letteralmente nel mostro le sue tante tentazioni. Il progetto umanistico, quello dell'Uomo cartesiano, è naufragato contro il corpo polimorfico, ibrido e desiderante di Dracula. Questo essere diabolico ha rivelato la contingenza storica del progetto moderno: le apparentemente intoccabili catene dell'*ancien régime* si sono spezzate per essere prontamente sostituite da nuove catene, quelle che nel romanzo di Stoker si colgono nel rapporto di reverenza nei confronti delle classi emergenti da parte dei personaggi di ceto sociale inferiore (il vecchietto incontrato nel



Antonio Tursi
Tracciare i corpi oltre l'umano. Dal mostro di Frankenstein a noi cyborg



cimitero di Whitby, il birocciaio Smollet, il facchino Bloxam, gli infermieri, il custode dello zoo). Ma attraverso quella dissoluzione dei rapporti consolidati abbiamo potuto ormai comprendere il carattere dinamico del nostro "essere-generico" (*Gattungswesen*). Dopo quella dissoluzione, abbiamo potuto osservare come "la [nostra] attività vitale" fosse "l'oggetto stesso della [nostra] volontà e della [nostra] coscienza" (Marx, 1944: 78). Abbiamo così inteso l'essere-generico come costruzione prodotta dai rapporti capitalistici di produzione. Conseguentemente il problema dell'alienazione, come posto da Marx nei *Manoscritti*, non è quello di un "allontanamento da una condizione normativa normale" ma piuttosto quello del rapporto di forze che definisci chi o cosa "controlla l'auto-trasformazione collettiva" (Dryer-Whiteford, 2012: 121).

6. Le antropotecniche e la costruzione dell'umano

Le due figure che abbiamo osservato, quella del mostro di Frankenstein e del conte Dracula, hanno avuto una notevole fortuna nel corso del Novecento, attraverso le diverse riscritture e le numerose versioni cinematografiche che ne sono state fornite, dalle classiche interpretazioni di Boris Karloff e Bela Lugosi a quelle recenti di Robert De Niro e Gary Oldman, senza dimenticare le tante parodie e citazioni. E anche nel nuovo millennio, il loro richiamo continua ad affascinare autori e pubblici globali: i vampiri sono diventati personaggi familiari e addirittura positivi in una saga letteraria e cinematografica di grande successo come *Twilight*; una creatura composta da resti di vittime di attentati è il protagonista del romanzo *Frankenstein a Baghdad* dell'iracheno Ahmed Saadawi. Del resto, "non c'è da stupirsi che oggi, negli anni della manipolabilità tecnologica del gene, della medicalizzazione del corpo, dell'immortalità immateriale delle realtà virtuali, Dracula torni ad essere un protagonista dell'immaginario" (Caronia and Gallo, 1998: 8). E con lui, il mostro organico-artificiale di Frankenstein, di cui ricorre il bicentenario della prima stesura da parte di Shelley. Inquadrando un secolo di grandi mutamenti, le loro figure hanno condensato un'epoca di conflitti della società di massa e del suo immaginario. Cosa ne è di queste tracce di immaginario nel contesto attuale? Come i corpi oltre umani, in scena nei romanzi di Shelley e Stoker, risentono e sedimentano nella loro composizione i conflitti di un'epoca storica diversa rispetto al secolo in cui quei corpi mostruosi sono stati immaginati?

Il contesto contemporaneo, nel quale l'immaginario tecnologico riferito ai nostri corpi acquista il suo tenore, è quello nel quale la tecno-scienza si è fatta mondo, si è posta - anche con un certo senso di consapevolezza pur non sempre accompagnato da un senso di responsabilità all'altezza delle sfide a cui si trova di fronte - l'obiettivo di costruire non una seconda natura per l'essere umano ma la natura stessa dell'essere umano. Se nel primo caso, infatti, poteva ancora valere il tentativo di segnalare il carattere compensativo della tecnica rispetto a una carenza dell'umano, oggi ciò che è tecnica e ciò che è umano mostrano la loro indissolubilità e indistinguibilità *ab origine*.



Antonio Tursi
Tracciare i corpi oltre l'umano. Dal mostro di Frankenstein a noi cyborg



La tecno-scienza ha addirittura proposto (preteso), attraverso la mappatura completa del genoma, di tradurre l'umano in un codice d'informazioni, disponibile alla riproducibilità tecnica.

Le tecniche dell'antropopoesi, quelle che Peter Sloterdijk definisce antropotecniche e considera consustanziali all'esserci dell'uomo, al suo abitare il mondo attraverso la continua costruzione di ponti tra la sua corporeità e i suoi programmi culturali, possono distinguersi in primarie e secondarie³. Nel primo caso abbiamo a che fare con l'azione modellante della cultura, delle *routines*, degli *habiti*, delle convenzioni. "Le antropotecniche primarie [...] possono chiamarsi così poiché indicano il modellamento diretto dell'uomo attraverso una messa in forma civilizzante: esse raccolgono ciò che tradizionalmente, ma anche nella modernità, viene reso con espressioni come educazione, allevamento, disciplinamento, formazione. Certo va da sé che queste procedure non sono mai state sufficienti a produrre uomini in quanto tali: esse presuppongono un essere umano educabile, ma non lo producono" (Sloterdijk, 2001: 159). L'essere umano rimane, comunque, il prodotto di un'antropogenesi sociale: questa ha luogo, però, lungo enormi distese di tempo che non agevolano la consapevolezza dei processi realizzati. Le antropotecniche secondarie, invece, si riferiscono all'ingegneria genetica e alle biotecnologie che intervengono a costruire l'umano, a manipolare la sua costruzione biologica in modo accelerato.

Se poi lo sviluppo a lungo termine condurrà anche alla riforma genetica dei caratteri della specie, se una futura antropotecnologia giungerà fino a un'esplicita pianificazione delle caratteristiche umane, e se l'umanità, dal punto di vista della specie, potrà compiere il sovvertimento dal fatalismo della nascita in una nascita opzionale e in una selezione prenatale, tutte queste sono questioni nelle quali inizia ad albeggiare l'orizzonte dell'evoluzione, anche se in modo ancora confuso e inquietante (Sloterdijk, 2001: 260).

Questo albeggiare dell'orizzonte dell'evoluzione pone una sfida concettuale e pratica decisiva al tentativo di tracciare i confini di ciò che comprendiamo come umano. Questi confini - che da sempre sono l'obiettivo della macchina antropologica umanistica - oggi sono sempre più confusi e inquietanti, porosi e stranianti, difficili forse impossibili da tracciare. Quando si palesano, ormai quotidianamente e nelle occasioni più disparate, le possibilità della tecno-scienza di mettere mano sul nostro corpo, di decodificarlo e ricodificarlo, di costruirlo e ricostruirlo, di produrlo e riprodurlo, di modificarlo e potenziarlo, ciò che il senso comune avverte come stabile ancoraggio al mondo, come ciò che più definisce l'umano, diviene invece immediato oggetto di contesa e soggetto di scontro. Affrontare i confini della nostra vita corporea, il suo inizio e la sua fine, ripensare le nostre vulnerabilità e le nostre potenzialità, cogliere i limiti e gli sconfinamenti della nostra pelle, di quella membrana che ci

³ Per una buona ricostruzione del concetto di antropotecnica nel pensiero di Sloterdijk cfr. Lucci, 2012.



Antonio Tursi
Tracciare i corpi oltre l'umano. Dal mostro di Frankenstein a noi cyborg



interfaccia con il mondo, si pongono come questioni di scelta politica da cui non possiamo sottrarci come singoli, come collettività e come società globale.

Il corpo della creatura di Frankenstein e quello del conte Dracula ritornano così prepotentemente in scena, nella nostra scena attuale in cui il commercio con l'alterità è intensificato, accelerato, persino quotidiano. Soprattutto è globale. In un mondo globalizzato, non esiste più un ambiente di straniamento-distanziamento: il Polo Nord è stato esplorato, le sue nebbie si sono diradate e le sue nevi rischiano di sciogliersi; il castello-fortezza in Transilvania è ormai meta di disincantati turisti. Inoltre, la scena non è più osservata da un testimone privilegiato delle vicende quale era il viaggiatore Walton o il notaio Jonathan Harker. Il dispositivo dell'immaginario non consente più distanze di sicurezza. Siamo noi i testimoni o meglio i diretti protagonisti, qui ed ora. Se la pecora Dolly può ancora essere rubricata come esperimento scientifico avveniristico, la chirurgia ricostruttiva o estetica, i trapianti, l'ingegneria tissutale, la procreativa riguardano tutti noi. Le antropotecniche secondarie sono disponibili negli spazi della nostra vita quotidiana e ci inducono a sentire il nostro corpo come costruito su cui intervenire e non più come datità intoccabile. Di fatto, ormai, ciascuno di noi può avvertire la sua condizione simile a quella del corpo assemblato del mostro di Frankenstein o del corpo metamorfico di Dracula. Parti inorganiche (le protesi), semiorganiche (gli organi bioartificiali) o appartenenti a organismi non più viventi (gli organi trapiantati) sono pronte a costruire e ricostruire, a modificare in continuazione i nostri corpi grazie ai meravigliosi progressi tecno-scientifici degli ultimi decenni. La rottura di un ordine, che il corpo mostruoso della creatura di Frankenstein manifestava ai suoi contemporanei, è diventata normalità, condizione quotidiana di noi post-umani del terzo millennio.

7. Il cyborg e l'orizzonte post-umano

Se la civiltà classica ha manifestato i propri timori per l'eventuale infrangersi dell'identità umana elaborando un universo di mostri che sconfinavano tra i territori dell'umano e quelli dell'animale, la nostra civiltà tecnologica lavora su altri sconfinamenti, quelli tra l'antroposfera e la tecnosfera. I nuovi mostri si chiamano automi, robot, androidi, replicanti, mutanti: figure che mettono in dubbio l'umano a partire dalla nuova configurazione tecnica del mondo.

All'interno di questa configurazione, però, il nostro commercio quotidiano con le tecnologie ha finito con il connotare diversamente quegli sconfinamenti. Essi non rappresentano solo pericoli e fonti di preoccupazione per la vera natura dell'uomo ma anche possibili vettori che rimettono in discussione ciò che per vera natura è stato tramandato nei secoli. Gli attuali e diffusi sconfinamenti tra antroposfera e tecnosfera impongono la sfida concettuale di interrogarsi su quanto queste sfere (compresa naturalmente la teriosfera) possano definirsi nella loro distinzione netta se non oppositiva, così come la civiltà classica e poi quella umanistica hanno suggerito, e non



Antonio Tursi
Tracciare i corpi oltre l'umano. Dal mostro di Frankenstein a noi cyborg

A Journal of the
Social Imaginary



invece nella loro ibridazione reciproca. Se dalla civiltà umanistica abbiamo ereditato un certo Uomo, autoreferenziale nel suo intendimento e persino violento nel suo progetto di dominio, in un orizzonte post-umanistico possiamo riconsiderare le trame di relazioni che l'essere umano costruisce da sempre con l'alterità, sia essa innanzitutto umana (superando, per esempio, quelle distinzioni di razza e di genere che per troppo tempo hanno contribuito ad isolare quel certo Uomo e a produrre sub-uomini), animale o macchinica. Sono queste trame a permettere l'emergere stesso di ciò che siamo abituati a chiamare umano. Come scrive Roberto Marchesini:

il postumanismo è una prospettiva coniugativa, che vede nell'ibridazione e non nell'epurazione, nella contaminazione con l'altro e non nella separazione dall'altro, nell'agape e nella condivisione e non nell'autorealizzazione egoteistica, il modello interpretativo della conoscenza e della *techné* come forma di conoscenza (Marchesini, 2014: 41).

Di questa coniugazione, ibridazione, contaminazione può essere figura il cyborg, abbreviazione di *cybernetic organism*, che mostra il legame stretto, indissolubile, simbiotico tra elementi cibernetici ed elementi organici ovvero l'assenza di una loro relazione oppositiva. Il termine è stato coniato negli anni Cinquanta del secolo scorso dai medici Manfred E. Clynes e Nathan S. Kline per fare riferimento a un uomo potenziato al fine di poter sopravvivere in ambienti extra-terrestri:

proponiamo il termine "cyborg" per un'unità organizzativa estesa in modo esogeno e funzionante come un sistema omeostatico integrato incoscientemente. Il cyborg incorpora deliberatamente componenti esogene utili a estendere la funzione di controllo autoregolatorio dell'organismo per permettergli di adattarsi a nuovi ambienti (Clynes and Kline, 1960: 27, 74, *tr. nostra*).

Da questo iniziale ambito scientifico, il termine è stato diffuso dai tanti personaggi dei fumetti, dei film e dei romanzi di fantascienza, da Capitan America a Wolverine, da Robocop a Terminator, da Palmer Eldritch con le sue tre stimmate a Molly, la donna-samurai del cyberpunk. Naturalmente "molti vedono il mostro di Mary Shelley, la creatura di Frankenstein, come il primo cyborg; certamente, egli è tra i più potenti" come riconoscono i curatori del *The Cyborg Handbook* (Gray, Mentor and Figueroa-Sarriera, 1995: 5, *tr. nostra*). Dei cyborg, dei loro caratteri si potrebbero indagare le differenze, le diverse sfaccettature, i gradi di prevalenza degli aspetti artificiali e di quelli organici, ottenendo così tutta una serie di tipi⁴. Un'indagine che dovrebbe sempre essere orientata dal monito di Andy Clark (2003): *we are natural-born cyborgs*. Gli elementi cibernetici, cioè, non sono un'aggiunta, più o meno recente, rispetto a un

⁴ Per farsi un'idea delle tante sfaccettature della figura del cyborg, rimandiamo al *The Cyborg Handbook* dove, per esempio, tra le varie possibili tipologie proposte, i curatori Gray, Mentor e Figueroa-Sarriera distinguono tra mega-, semi-, multi-, omni-, neo-, proto-, ultra-, hyper-, retro-, meta-cyborg (1995: 14).



Antonio Tursi
Tracciare i corpi oltre l'umano. Dal mostro di Frankenstein a noi cyborg



corpo naturale dato. Essi, in quanto ultima manifestazione del nostro esserci tecnico, rientrano appieno nel definire la natura umana ovvero nel coglierne la fondamentale costruzione storica, nel consentirci “un’intima esperienza dei confini, della loro costruzione e decostruzione” politica (Haraway, 1991: 83).

In questo senso, l’orizzonte post-umano ci aiuta a riconsiderare tutta l’evoluzione di ciò che chiamiamo uomo e non solo gli esiti dei più avveniristici sviluppi tecnoscientifici. In questo orizzonte si deve cogliere un particolare nesso tra continuità e discontinuità: da un lato, “l’uomo non è forse sempre stato post-umano, nel senso di essere sempre stato ibridato con l’altro – piante, animali, cibo, farmaci, droghe e, oggi, le macchine – e modificato, aumentato e migliorato dalle pratiche artificiali?” (Longo, 2013: 188); dall’altro lato, occorre mettere in luce “una discontinuità, questa sì radicale: se è vero che l’uomo è sempre stato post-umano, è anche vero che soltanto oggi se ne rende conto, grazie alla potenza smisurata acquisita dalla tecnica” (Longo, 2013: 189). Gli sviluppi recenti della tecnica permettono, dunque, di riconsiderare la profondità storica di una diversa comprensione dell’essere umano. In altri termini, “possiamo chiederci se solo l’avvento delle biotecnologie, capaci di entrare nel cuore della vita stessa, e dell’informatica, tangente la sfera della cognizione e dell’identità, abbia realmente posto le premesse per quel processo di ridefinizione delle prospettive che ha trovato nell’immaginario dell’ultimo ventennio del Novecento la sua espressione più esplicita oppure se già nella referenzialità fenomenologica non siano da ravvisare i germi di una fusione di quella statua di cera che l’umanesimo aveva posto a fondamento” (Marchesini, 2014: 38-39). E forse conviene fare ancora un passo oltre e domandarci se non si possano rintracciare nel cuore della modernità, nei suoi disumanizzanti processi di industrializzazione e artificializzazione, crepe rispetto a quella civiltà umanistica che è valsa come alveo della modernità stessa. Insomma, nel momento in cui il progetto umanistico si è compiuto imponendo la sua egemonia sul mondo intero, si sono avvertiti i suoi limiti e le sue ambivalenze. L’Uomo bianco, nel portare sulle spalle il suo gravoso fardello, si è trovato di fronte a un cuore di tenebra: ha incontrato mostri come quello di Frankenstein e il conte Dracula. Essi, innanzitutto, hanno insegnato a guardare oltre e attraverso la superficie di cristallo della civiltà occidentale, oltre e attraverso per coglierne le ambivalenze e cioè il groviglio contingente di sviluppi possibili che esso ha sempre racchiuso. E così il mostro di Frankenstein e il conte Dracula invitano anche a guardare nell’attuale orizzonte post-umano per cogliere sfumature e ambiguità, opportunità e rischi del nostro essere cyborg, per essere cioè all’altezza delle sfide complesse che esso ci pone, a iniziare da quella di riconsiderare le tracce della storia che conducono ai nostri corpi, sulla cui pelle si giocano i conflitti del presente a venire.



Antonio Tursi
Tracciare i corpi oltre l'umano. Dal mostro di Frankenstein a noi cyborg



Bibliografia

Abruzzese A. (1979), *La grande scimmia. Mostri vampiri automi mutanti. L'immaginario collettivo dalla letteratura al cinema e all'informazione*, Roma, Luca Sossella editore, ed. 2007.

Caronia A. and Gallo D. (1998), *Dracula: il signore della notte nella città della luce, Alphaville. Temi e luoghi dell'immaginario di genere*, I, n. 1, luglio.

Clark A. (2003), *Natural-Born Cyborgs. Minds, Technologies, and the Future of Human Intelligence*, Oxford - New York, Oxford UP.

Clynes M.E. and Kline N.S. (1960), *Cyborgs and Space*, *Astronautics*, n. 14: 26-27, 74-75.

Dyer-Whiteford N. (2012), *Digital Labour, Species-becoming and the Global Worker*, *Ephemera. Theory & Politics in Organization*, n. 10 (4); tr. it. 2012, Id., *Il lavoro digitale, la specie umana e l'operaio globale*, in F. Antonelli and B. Vecchi (ed.), *Marx e la società del XXI secolo. Nuove tecnologie e capitalismo globale*, Roma, Ombre Corte.

Gray C.H., Mentor S. and Figueroa-Sarriera H.J. (1995), *Cyborgology. Constructing the Knowledge of Cybernetic Organisms*, in C.H. Gray C.H. (ed.), *The Cyborg Handbook*, 1-14, New York - London, Routledge.

Haraway D.J. (1991), *A Cyborg Manifesto*, New York, Routledge; tr. it. 1995, *Manifesto cyborg*, Milano, Feltrinelli.

Henry B. (2013), *Dal Golem ai cyborgs. Trasmigrazioni nell'immaginario*, Livorno, Salomone Berforte & C.

Longo G.O. (2013), *Paesaggi del post-umano*, *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, tomo CLXXII: 183-196.

Lucci A. (2012), *L'animale acrobatico. Origini e sviluppo del concetto di antropotecnica nel pensiero di Peter Sloterdijk*, *Esercizi filosofici*, n. 7: 78-97.

Marchesini R. (2014), *Alla fonte di Epimeteo*, *Aut aut*, n. 361: 34-51.

Marx K. (1844), *Oekonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844*, Paris; tr. it. 1968, *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, Torino, Einaudi.

Marx K. and Engels F. (1848), *Manifest der Kommunistischen Partei*, London; tr. it.



Antonio Tursi
Tracciare i corpi oltre l'umano. Dal mostro di Frankenstein a noi cyborg



1998, *Manifesto del partito comunista*, Milano, Rizzoli.

Meyrink G. (1915), *Der Golem*, Leipzig, Kurt Wolff; tr. it. *Il Golem*, Roma, Tre Editori, ed. 2015.

Saadawi A. (2013), *Frankenstein in Baghdad*; tr. it. 2015, *Frankenstein a Baghdad*, Roma, Edizioni E/O.

Shelley M. (1818), *Frankenstein. Or The Modern Prometheus*, London, Lackington, Hughes, Harding, Mavor & Jones; tr. it. *Frankenstein. Ossia il moderno Prometeo*, Milano, Mondadori, ed. 1995.

Sloterdijk P. (2001), *Nicht Gerettet. Versuche nach Heidegger*, Frankfurt am Main, Suhrkamp; tr. it. 2004, *Non siamo ancora stati salvati. Saggi dopo Heidegger*, Milano, Bompiani.

Stoker B. (1897), *Dracula*, Constable, London; tr. it. *Dracula*, Milano, Feltrinelli, ed. 2011.

Wells H.G. (1896), *The Island of dr. Moreau*, London, Heinemann, Stone & Kimball; tr. it. *L'isola del dottor Moreau*, Milano, Mursia, ed. 1966.



Reinventare il mondo: potere immaginifico e matericità delle pietre

Sonia Macrì

Abstract

The *lapides figurati* are a particular category of stones, so called because of the images which were believed to be spontaneously imprinted on them. The analysis of the corpus of Greek and Roman lapidaries, along with other scattered evidence in literary texts of the Late Period, leaves out some elements useful in defining the identity of this stones as cultural objects. In showing the mechanisms of this cultural representation, this essay will focus on two orders of things: first, the question of the materiality and the agency of these objects, particularly as regards the concept of brightness; second, the anthropological meaning of this minerals appearances and the relationship they have with the supernatural dimension.

Keywords

Lapides figurati | Agency | Imagination | Art | Nature | Classical Antiquity

Author

Sonia Macrì – Sonia.macri@unikore.it
Faculty of Classics, languages and education
University of Enna “Kore”



Reinventare il mondo: potere immaginifico e matericità delle pietre



Introduzione

Tra le riflessioni elaborate da Paul Ricœur (1975: 138 ss.) in merito al rapporto tra metafora e linguaggio, ve ne sono alcune particolarmente utili ad avviare un discorso sull'immaginario minerale dell'antichità greca e romana. Soffermandosi sulla denominazione metaforica, il filosofo rileva come tale meccanismo linguistico non si attui in virtù di un procedimento di astrazione bensì di «eliminazione», tale da indurre a «dimenticare» la maggior parte dei tratti peculiari del referente metaforizzato: il procedimento in questione valorizza un attributo dominante, mettendolo in relazione con il termine trasposto atto a incarnarlo nel migliore dei modi, secondo una procedura di selezione variabile con il mutare dei contesti culturali di riferimento.¹

Trasferite nell'ambito delle classificazioni mineralogiche antiche, tali considerazioni danno contezza di molte delle denominazioni assegnate. La durezza, l'inerzia, l'essenza inorganica quali tratti costitutivi delle entità litiche, sono puntualmente eluse a vantaggio, generalmente, degli attributi di carattere visivo, sulla scorta dei quali le pietre divengono suscettibili di essere equiparate ai più disparati elementi dell'universo fenomenico. La variegata apparenza dei minerali ha suggerito innumerevoli accostamenti analogici tra le pietre e le entità più estranee, invece, al regno dei minerali. A queste intuizioni associative sono ricondotti la maggior parte dei nomi di pietre che, dunque, piuttosto che mettere a fuoco l'oggetto che sono deputati a designare, finiscono per evocare (in maniera tanto esplicita quanto non immediatamente comprensibile) altri domini dell'esperienza degli antichi.² Sarà utile riportare di seguito alcuni esempi emblematici di questo meccanismo classificatorio. L'ametista, letteralmente la «non ubriaca» o «che non fa ubriacare», dall'aggettivo verbale greco *amethystos*, è rapportata al vino per via del colore viola ed è considerata alla stregua di un talismano atto a preservare contro l'ebbrezza, in virtù di un legame che il mito le attribuisce con la figura di Dioniso³; l'ematite, la «sanguigna» dal

¹ Si potranno ricordare, in tal senso, le riflessioni di Barthes 1985: 43 ss. riguardo allo spostamento di segno che si realizza quando un oggetto entra in un ordine di rappresentazione sociale; l'oggetto è, difatti, generalmente sottoposto a un meccanismo metonimico per il quale non le sue caratteristiche nell'insieme ma soltanto uno dei suoi tratti peculiari diviene atto a rappresentarlo e soltanto uno dei suoi elementi significanti (colore, forma etc.) diviene percettibile, sommergendo tutti gli altri.

² Lo stesso meccanismo si verifica in ambito botanico, così come mostrato dagli studi di Hautala 2012 e 2014, che parla in tal senso di «shift» della pianta, dalla classificazione in sé al modello metaforico che presiede alla creazione del suo nome. Si rimanda alle pagine di Lévi-Strauss 1962: 74, incentrate sul modo in cui ogni cultura attua una propria strategia selettiva (dettata da motivazioni di ordine intellettuale) destinata a privilegiare alcuni tratti e trascurarne altri, nel processo di classificazione degli elementi naturali.

³ Plin. Nat. 37.121 e 124; Plut. 15b e 647b-c; Nonn. D. 12.380-381. Ugualmente correlata al dio, in ragione del colore e della proprietà di sconfiggere l'ebbrezza è la Dionisiade, nera e striata di rosso (Plin. Nat. 37.157). In AP 9.748 e 9.752 si descrivono due ametiste che recano incisa l'immagine del dio e della



Reinventare il mondo: potere immaginifico e matericità delle pietre



sostantivo *aima*, è correlata al fluido rosso e si crede non solo che sia efficace per sanare le emorragie ma anche che sia stata generata dalle gocce del sangue incorruttibile schizzato sulla terra in seguito all'evirazione del dio Urano⁴; il corallo rosso è detto *gorgonios* in ragione della credenza che ne fa un vegetale dalla faccia della Gorgone Medusa o, secondo un'altra variante, generato dalla solidificazione del suo sangue e si ritiene che, per via dell'origine marina della creatura mitologica, esso protegga i naviganti dalle insidie del mare, oltre ad essere utile a prevenire le perdite ematiche⁵.

Gli esempi fin qui riportati traducono bene il meccanismo evocato da Ricœur, in virtù del quale le entità metaforizzate (le pietre) finiscono per essere «dimenticate» a tutto vantaggio dei termini di paragone convocati fin dalla denominazione (il vino, il sangue, la figura mitologica), ma non è tutto. Le pietre in questione sono rappresentative del modo in cui la denominazione metaforica e, più in generale, la classificazione popolare costituisca uno straordinario strumento di conoscenza, a partire dal quale individuare i modelli cognitivi che ciascuna cultura mobilita per organizzare e trasmettere i propri saperi specializzati. Il caso dell'ametista, ad esempio, è quello di una pietra che nel momento in cui viene ad essere nominata lascia il campo a un elemento ben più rappresentativo della cultura greca antica: il vino, che per la consuetudine di essere miscelato con l'acqua, assumeva un colore più sfumato (per il quale poteva appunto essere assimilato al viola tenue dell'ametista) e vedeva in parte neutralizzato il rischio dell'ubriachezza; il suo legame con Dioniso convoca, inoltre, un sistema mitico-culturale nel quale il dio fa dono agli uomini della vite e dell'arte di coltivarla, innescando un progresso di carattere sociale dal quale non sono assenti i pericoli connessi alla bevanda bevuta pura⁶. L'ematite, dischiude eventi legati al tempo cosmogonico e, oltre a ciò, interviene a fornire dati relativi a una precisa modalità di rappresentazione del corpo divino, «un corpo che non è corpo», per usare un'espressione di Vernant.⁷ Essa fornisce un modo per pensare il sangue incorruttibile degli dei che, da un punto di vista materico, è più simile alla sostanza inalterabile della pietra preziosa che non al sangue putrescibile degli esseri umani. Il corallo, infine, con la sua natura ibrida, non soltanto in qualità di doppio di Medusa contribuisce a esplicitare i connotati di questa figura mitologica ma oltre a ciò riflette l'immaginario greco del mare, come luogo di sterilità, di morte, di alterità estrema (Macrì, 2009: 63 ss.).

Indagare le pietre dei lapidari antichi equivale a mettere a fuoco dati di interesse antropologico che esulano dall'ambito prettamente mineralogico, per investire

personificazione dell'ebbrezza, *Methe*, cfr. Gutzwiller 1995. Si precisa che gli autori greci e latini saranno da qui in avanti citati secondo le abbreviazioni del Liddell-Scott-Jones e dell'Oxford Latin Dictionary 1968.

⁴ Thphr. Lap. 6.37; Orph. L. 642-690; Plin. Nat. 37.169.

⁵ Orph. Lith. 510 ss., Lith. Ker. 20, Plin. Nat. 37.164. Sulla rappresentazione del corallo, con riferimento alle sue occorrenze nelle fonti letterarie greche e romane, cfr. Macrì 2013.

⁶ Sul vino dei greci si leggano da ultimo Della Bianca – Beta 2015, con riferimento ad altre occorrenze del legame tra l'ametista e Dioniso al cap. 9.

⁷ Vernant 1986, p. 53.



Reinventare il mondo: potere immaginifico e matericità delle pietre



tematiche di ordine magico, medico, religioso, cosmogonico, mitologico: nel parlare dell'organizzazione delle entità litiche (e naturali in generale) la società greca antica come anche quella romana riferiscono contestualmente molteplici altri aspetti delle proprie culture⁸.

Le associazioni tra i minerali e le entità convocate dalle denominazioni scaturiscono, in certi casi, da un'impressione visiva che non riguarda semplicemente la corrispondenza tra colori (come per le pietre esaminate precedentemente.) ma una somiglianza delle forme e, persino di quelle in movimento.

Il lapidario di Plinio annovera pietre che esibiscono nel nome (generalmente le denominazioni sono un calco dal greco) così come nell'aspetto, l'immagine di una stella che si sposta proiettando la luce in varie direzioni (asteria, 37.131), quella di un cuore (encardia, 37.159), di un pollice umano (dita dell'Ida, 37.170), quella bianca e nera di un occhio (leucoftalmo, 37.171) o di tre occhi umani simultaneamente (trioftalmo, 37.186), la rappresentazione di papaveri (meconite, 37.173), l'immagine di monti e vallate (Pontiche, 37.179), quella di una formica che avanza (mirmecite, 37.187) e perfino quella di una luna che alterna le proprie fasi (37.181). Sfogliare un catalogo di pietre equivale ad assistere a una processione di forme minerali che duplicano innumerevoli altri elementi della realtà fenomenica e sanciscono il potere mimetico con cui le pietre inclinano, in un certo senso, verso la vita.

Al riguardo, Athanasius Kircher, nella sua monumentale opera chiamata *Mundus Subterraneus* (VIII 30, caput IX), esprimeva delle considerazioni utili a riflettere intorno a questo particolare aspetto dei minerali: la natura, dice Kircher, nell'impossibilità di conferire alle pietre la vita e le facoltà sensoriali, gliene ha dato l'immagine, delineando su di esse la forma di tutte le cose del mondo e disegnando, come per mezzo del pennello di un artista, i corpi geometrici e quelli celesti, i fiori e le città, gli uomini e le creature divine. Le riflessioni del gesuita, vissuto durante il XVII secolo, scaturivano dall'osservazione di quelle pietre che, proprio a partire dall'età antica, non avevano mai cessato di incuriosire e affascinare e che sarebbero state chiamate a partire dal Medio Evo *lapides figurati* «pietre figurate». Intorno a questi minerali, nel corso dei secoli, si è sviluppata una ricca letteratura, parallelamente alla nascita, soprattutto in età barocca, di collezioni di veri e propri *mirabilia*. A Baltrušaitis (1975: 87-149) si deve il merito di aver rintracciato le testimonianze più significative, dall'antichità fino al '900, lasciando emergere un dato rilevante su tutti: il fatto cioè che le figure di volta in volta riconosciute dall'immaginazione umana nella materia minerale sono strettamente connesse alla sua cultura di riferimento, nel senso che una stessa tipologia di pietra è suscettibile di molteplici letture che cambiano in virtù della tradizione culturale cui appartiene lo sguardo di chi la contempla⁹.

⁸ Si leggano, al riguardo, le riflessioni di Breda 1997 in merito alle conoscenze che l'antropologo può acquisire attraverso lo studio dei saperi etnoscientifici di una determinata società.

⁹ Una ricostruzione delle diverse letture di pietre durante il 1900 si trova in Cogliore 2004.



Reinventare il mondo: potere immaginifico e matericità delle pietre



Un sondaggio delle testimonianze che si riferiscono all'antichità classica, quale faremo nelle pagine che seguono, consentirà di far luce sul significato antropologico veicolato dalle immagini che greci e romani hanno creduto di visualizzare in questi oggetti e, oltre a ciò, lascerà emergere alcuni dati costanti, suscettibili cioè di ripresentarsi anche nelle epoche successive.

I. Paesaggi minerali

L'esempio più noto di pietra figurata ricorre nell'enciclopedia pliniana e riguarda un'agata appartenuta al re Pirro:

sulla quale si potevano contemplare le nove Muse e Apollo che tiene la cetra, con le macchie distribuite non per arte ma in modo naturale così che ad ogni singola Musa corrispondevano i suoi attributi specifici¹⁰.

Alcuni secoli dopo, lo scrittore Solino (5.25) cita questa pietra tra gli oggetti degni di essere ricordati e rievoca, a sua volta, l'immagine di Apollo e delle Muse come connaturata al minerale: l'espressione che viene impiegata è quella di «figure non incise ma congenite (*ingenitis*)», una formula che per il tramite del composto *ingigno* «fare nascere dentro»¹¹ conferma l'idea espressa da Plinio di una figurazione spontanea. La letteratura successiva ripropone la leggenda dell'agata appartenuta al re epirota in una forma rielaborata: il motivo mitologico viene dapprima affiancato e poi del tutto rimpiazzato da altri tipi di immagini, come si evince dalle riedizioni trecentesche del lapidario di Marbodo di Rennes, nel quale ricorrono alberi, re coronati, crocifissi e bestie selvagge¹².

La pietra in questione, l'agata, è oggi classificata come una varietà di quarzo ma anticamente lo stesso nome interveniva a indicare una gamma più ampia di pietre (Halleux - Schamp 1985 : 317 ; De Saint Denis 1972 : 168). Nella struttura dell'agata, inclusiva di vari minerali variopinti, la tradizione greca individuava soprattutto il carattere di una stupefacente varietà, che la lingua ha registrato con i termini *polyeidos* «d'aspetto vario» e *morpho pantoi* «di ogni sorta di forma»¹³. Nel sintetico trattato *Sulle virtù delle pietre* del bizantino Michele Psello, sempre la polivalenza dell'aspetto ricompare come unico requisito della pietra, per il tramite dell'aggettivo *poikilos* «variegato»¹⁴ e dell'hapax *di glaismenos* «brillante»¹⁵. Sembra scontato scorgere un

¹⁰ Plin. Nat., 37. 5: in qua novem Musae et Apollo citharam tenens spectarentur, non arte, sed naturae sponte ita discurrentibus maculis, ut Musis quoque singulis sua redderentur insignia. Laddove non diversamente precisato le traduzioni sono dell'autrice.

¹¹ Ernout Meillet, s.v. geno, p. 270: «inculquer dès la naissance».

¹² Marbodus, Lap. 2; J. Baltrusaitis 1957: 112.

¹³ Orph. Lap., 610-621.

¹⁴ Questo termine ha una natura proteiforme poiché può indicare sia la pluralità cromatica e delle forme sia l'effetto di vibrazione luminosa che genera l'idea del movimento, cfr. Grand - Clément 2011: 439 ss.



Reinventare il mondo: potere immaginifico e matericità delle pietre



nesso di causalità tra l'aspetto cangiante della superficie minerale e la propensione a scorgervi come un orizzonte sul quale proiettare delle sembianze di realtà. In alcuni versi del lapidario di Orfeo leggiamo in proposito:

Intravederai nella pietra, come in un giardino fiorito, molti alberi dalle chiome fitte di rami¹⁶.

Allo stesso modo, anche Plinio, nella rubrica dedicata all'agata, riferisce della prodigiosa apparizione sulla sua superficie di fiumi, boschi e giumenti¹⁷.

L'idea che Kircher avrebbe successivamente evocato in merito a questi oggetti, come modellati da un'Arte della Natura, è già presente nel testo pliniano. Lo si evince dalla terminologia impiegata per indicare le figurazioni esibite dalle pietre. Il vocabolo che Plinio adopera più spesso è *effigies*, una parola che appartiene alla sfera del verbo latino *fingere* e che evoca l'azione di modellare la creta, scolpire, dipingere¹⁸. La figurazione spontanea della natura è pensata, dunque, per analogia con la sfera delle immagini artificiali, dei manufatti creati dall'uomo. Si richiama a tal proposito anche l'uso reiterato del verbo *exprimere*, usato per impiegare l'idea del «modellare» nelle arti plastiche¹⁹. Questo slittamento metaforico si ritrova anche in altri passaggi pliniani, nei quali l'autore applica all'azione creatrice della natura una terminologia propria dell'estetica delle arti: dietro l'accostamento tra le due sfere, del naturale e dell'artificiale, possiamo riconoscere un principio costantemente richiamato nella *Storia naturale*, secondo cui la natura rappresenta non semplicemente la fonte d'ispirazione e il modello per un artista, ma essa stessa è *artifex* «artista» per eccellenza (Beagon, 1992: 31-2; Carey, 2003:133 ss.).

II . Agentività dei minerali

La compenetrazione tra il naturale e l'artificiale costituisce il fulcro di un procedimento artistico destinato a fondare una vera e propria tradizione, dapprima in Italia poi in tutta Europa, a partire dal 1500. L'immaginazione gioca con la matericità delle pietre, facendone il decoro paesaggistico naturale sul quale l'artista può riprodurre delle immagini artificiali. Le lastre minerali, per via dei loro incendi di

l'aggettivo è associato alle pietre in Thphr. Lap., 33, 37, 48; Orph. Lap., 409 e 460; Kerygmata, 21.4, 31.5, 45.4. Plinio lo traduce con l'aggettivo *varius* e *varie*, come ricordato da de Saint Denis 1971: 232.

¹⁵ Michele Psello, 32-37. Il termine si forma sul verbo *aglaizō*, che in epoca classica significa «rendere brillante» ma in epoca tarda e bizantina acquista il senso intransitivo di «brillare», cfr. Galigani 1988 :101.

¹⁶ Orph. Lap. 234-235: δένδρεα γὰρ μάλα πολλὰ κατόψαι ὡς ἐνὶ κήπῳ / ἀνθεμόεντι κλάδοισιν ἐπασσύτεροις κομόωντα.

¹⁷ Plin. Nat., 37.140: Reddunt enim fluminum species, nemorum, iumentorum. Si tratta di una varietà di agata indiana.

¹⁸ Ernout - Meillet, s.v. *tingo*.

¹⁹ Ernout - Meillet, s.v. *premo*.



Reinventare il mondo: potere immaginifico e matericità delle pietre



colore, dei lampi di luce, dei piani diafani e apparentemente fluidi o, al contrario, per le aspre incrinature e le buie concrezioni, hanno suggerito i fondali più svariati su cui inserire i soggetti pittorici (Berra 1999). Su pietra venata dipingeva, ad esempio, Antonio Tempesta, esponente di spicco del tardo Manierismo, sfruttando le pieghe naturalmente increspate del minerale per ricreare contesti marini, quali l'alberese su cui sono delineate le figure che danno vita al "Ratto di Europa", o l'alabastro nelle cui spirali litiche sembrano essere inghiottiti gli uomini che impersonano il "Passaggio del Mar Rosso". Spesso le volute minerali hanno suggerito atmosfere soprannaturali in cui calare delle figure divine, come accade sulle vaporose lastre di alabastro in cui Antonio Carracci ha dipinto una Madonna con Bambino e un'Annunciazione (Baltrušaitis 1957 : 87) o come sulle tenebrose lastre di ardesia dei pittori veronesi del XVII secolo, in cui i soggetti sacri ricevono proprio dallo sfondo minerale un'aura di misteriosa alterità (Zeri 2000: 231-242; Bona Castellotti 2000).

Ebbene, questo incrocio tra l'abilità dell'uomo e le qualità mimetiche dei minerali, questo loro confluire nella creazione di un'opera artistica, molto prima che sulle pietre dipinte delle Wunderkammern d'Europa, compare già nella tradizione greca. Se ne ritrova un esempio in un componimento d'età ellenistica, tramandatoci dal poeta Posidippo di Pella. Tra le gemme incise che ricorrono nella sezione dedicata alle pietre della sua raccolta poetica, ricorre una qualità di diaspro caratterizzato da un aspetto «nebuloso» □eroessa e come tale evocativo di un'atmosfera celeste, buona per essere impiegata come fondale per l'incisione del cavallo alato Pegaso, mentre libero dalle redini vola attraverso il cielo per andare incontro al catasterimo:

Giustamente, su un cupo diaspro il cavallo Pegaso, / con abilità e intelligenza
l'artista incise: / Bellerofonte infatti nella piana Alea dei Cilici / cadde, e il puledro
andò verso l'azzurro cielo; / perciò, non più governato dalle briglie ma ancora
fremente per il morso, / raffigurò [il cavallo su] questa celeste pietra²⁰.

La coincidenza tra il colore della pietra e la scelta della figura da incidere è un motivo presente nella tradizione epigrammatica che, in tal senso, tramanda alcuni esempi successivi a questo di Posidippo: alcuni versi dell' *Antologia Palatina* (9.544) descrivono una pietra berillo connotata dall'aggettivo *glaukos*, riferibile tanto al minerale quanto al colore del mare, sulla quale è incisa la figura della nereide Galene, mentre si muove nell'elemento acquatico; similmente, un altro epigramma immortala una pietra diaspro sulla quale sono incisi dei buoi che sembrano come respirare in

²⁰ Posidipp. 14 (AB), trad. Bastianini : εὖ τὸν Πήγαγον ἵππον ἐπ' ἠερόεσσαν ἴασιον / χεῖρά τε καὶ κατὰ νοῦν ἔγλυφ' ὁ χειροτέχνης· / Βελλε[ρ]οφόντης μὲν γὰρ Ἀλήϊον εἰς Κιλικῶν γῆν / ἦριφ', ὁ δ' εἰς κυανῆν ἕρα πῶλος ἔβη, / [ο]ὔνεκ' ἀνιόχρητον ἔτι τρομέοντα χαλινοῖς / [ἵ]ππ[ον] ἐν αἰθερίῳ τῶιδ' ἐτύπωσε λίθῳ. Cfr. Plin. Nat. 37.115 che cita una varietà di diaspro detta *aerizousa*, di colore del cielo. Su questo epigramma si leggano Gutzwiller 1995, Nifas 1997, Casamassa 2004.



Reinventare il mondo: potere immaginifico e matericità delle pietre



mezzo all'erba verdeggianti (9.750).²¹ Proprio il motivo delle figure che sembrano come prender vita ricorre in un passo tramandato da Eliodoro di Emesa, nelle *Etiopiche* (5.13). Il racconto, incentrato sulle peripezie e l'amore del greco Teagene e dell'etiope Cariclea, è inframezzato da alcune digressioni dedicate alla descrizione di opere d'arte, tra le quali si ritrova anche quella di un'ametista intagliata e incastonata in un anello di natura divina. Vi è incisa una scena d'ambientazione bucolica: un giovane pastore, appoggiato a uno sperone roccioso, guarda pascolare il suo gregge che sembra come ricoperto da un vello d'oro e «non per effetto della tecnica artistica», precisa il testo, «ma per un rossore proprio dell'ametista che rifulgeva sui loro dorsi»²². La luminosità intrinseca all'ametista è tale da simulare i raggi del sole e da conferire agli animali una solta di impulso al movimento, facendo credere che siano sul punto di slanciarsi per valicare il confine materico dell'anello:

Altri ancora giocavano sotto il fuoco dell'ametista come sotto i raggi del sole, sfiorando con i loro salti la roccia solo con l'estremità delle zampe. I più grandi e i più petulanti sembrano volersi slanciare fuori dal confine della pietra ed essere trattiene soltanto dal cerchio di cui l'artista ha circondato, come da una barriera d'oro, la roccia e le greggi. Era, del resto, una vera e propria pietra e non un'imitazione: l'artefice aveva lasciato senza intagliarla la parte che doveva formare la roccia e ha rappresentato così le cose al naturale, giudicando che fosse inutile imitare una pietra su una pietra.²³

Il grado di prossimità che questa raffigurazione intrattiene con la realtà è talmente grande da suggerire l'eventualità che le figure siano sul punto di animarsi. L'elemento deputato a creare l'illusione che l'immagine possa staccarsi dal contesto figurativo è la brillantezza che promana dal minerale. Nello stesso modo in cui accade per gli oggetti greci appartenenti alle categorie dei *daidala* (gli artefatti magici di Dedalo), la lucente mobilità che promana dalle pietre preziose (come quella che promana dai metalli) può simulare la vita (Frontisi - Ducroux 1975: 71-73). La pietra su cui l'artista cesella la scena pastorale non costituisce, insomma, un generico supporto fisico ma si impone con le sue peculiarità materiche come elemento figurativo dell'insieme. L'artista non ha bisogno di ricreare artificialmente il contesto paesaggistico perché questo è già

²¹ Lelli 2004, sottolinea l'originalità di Posidippo nel trattare il tema della descrizione delle pietre, rimarcando che il motivo delle figure che "prendono vita" non ricorre negli epigrammi della sezione dei Lithika. Sul rapporto tra la matericità della pietra e il soggetto rappresentato, con riferimento anche agli esempi qui riportati, si legga Prioux 2006.

²² Hld. 5.14: οὐ τῆς τέχνης τοῦτο χαριζομένης ἀλλ' οἰκεῖον ἐρύθημα τῆς ἀμεθύσου τοῖς νώτοις ἐπανθούσης.

²³ Hld. 5.14: ἄλλοι δὲ ὥσπερ ἠλίω τῆ φλογὶ τῆς ἀμεθύσου γανύμενοι ἄλμασιν ἀκρωνύχοις τὴν πέτραν ἐπέξεον. Ὅσοι δὲ αὐτῶν πρωτόγονοὶ τε καὶ θρασύτεροι, καὶ ὑπεράλλεσθαι βουλομένοις τὸν κύκλον ἐώκεσαν εἰργόμενοι δὲ ὑπὸ τῆς τέχνης ὥσπερ εἰ μάνδραν χρυσὴν τὴν σφενδόνην αὐτοῖς τε καὶ τῆ πέτρα περιβαλλούσης· ἡ δὲ ἦν πέτρα τῶ ὄντι καὶ οὐχὶ μίμημα, τῶν γὰρ ἄκρων τῆς λίθου μέρος εἰς τοῦτο περιγράφας ὁ τεχνίτης ἔδειξεν ἐκ τῆς ἀληθείας ὃ ἐβούλετο, περίεργον ἠγησάμενος λίθον ἐν λίθω σοφίζεσθαι.



Reinventare il mondo: potere immaginifico e matericità delle pietre



naturalmente espresso nel minerale: la roccia dello sfondo bucolico ha un ancoraggio reale proprio in un pezzo d' ametista (Debray – Genette 1980: 293-304).

Guardare le cose secondo una prospettiva propria dell' antropologia dell' arte, servirà a definire più chiaramente il gioco delle relazioni che si stabilisce tra l' entità materica, l' artista e il soggetto rappresentato. Il rapporto che intercorre tra i vari referenti appare invertito rispetto a quello che normalmente si stabilisce tra l' artefice, il supporto e l' artefatto. L' elemento materico non subisce ma esercita una duplice azione: innanzitutto sull' artista, il quale rispetto all' atto di creazione ha un ruolo fortemente limitato, nella misura in cui è indotto ad assecondare la forma suggerita dal supporto fisico; poi rispetto al soggetto rappresentato il quale addirittura, anche se solo in parte, è proprio interno all' entità fisica. Nei termini impiegati da Alfred Gell in merito al fascio di relazioni che lega i quattro referenti di base dell' oggetto artistico (il cosiddetto Art nexus), si potrà affermare che le pietre oggetto della nostra indagine, in qualità di index si collocano in una posizione di agente sia rispetto all' artista, il quale come abbiamo detto è costretto ad adattarsi ai connotati materici del supporto, sia rispetto al prototipo, cioè al soggetto figurato il quale è a sua volta formato dall' index (Gell 1988: 28 ss.). Anche il destinatario, in qualità di quarto termine di base della teoria di Gell, sottostà alla agentività della pietra: a volte semplicemente come spettatore stupefatto dell' opera d' arte. Ma può anche accadere, come vedremo più avanti attraverso altri esempi, che le stesse azioni del destinatario subiscano la pietra figurata fino al punto da veder condizionate da essa e dalle sue immagini le proprie azioni.

III . I fantasmi di pietra

Il motivo della auto-rappresentatività della natura, insomma, non esaurisce tutte le sfumature di significato che le pietre figurate sembrano rivestire agli occhi degli antichi. Le immagini minerali in esse contenute stringono con la realtà un rapporto singolare, non di semplice mimesi ma quasi di vita autonoma, che merita di essere approfondito. Il punto di partenza, anche questa volta, è costituito da un passo pliniano, precisamente da un noto aneddoto riportato nel libro incentrato sulla classificazione dei marmi:

Tutti questi artisti non hanno impiegato che il marmo bianco di Paros, chiamato inizialmente *lychnites*, perchè, dice Varrone, lo si taglia nelle cave alla luce delle lampade. [...]. Si racconta di quello di Paros un fatto meraviglioso : in un blocco di pietra che si stava tagliando apparve un' immagine di Sileno²⁴.

²⁴ Plin. Nat. 36.14: Omnes autem candido tantum marmore usi sunt e Paro insula, quem lapidem coepere *lychniten* appellare, quoniam ad lucernas in cuniculis caederetur, ut auctor est Varro, [...]. sed in Pariorum mirabile proditur, *glæba lapidis unius cuneis dividendum soluta, imaginem Sileni intus extitisse*. Cfr. anche Cic. Div., 1.23, che riferisce invece dell' apparizione nel marmo di una piccola testa di Pan.



Reinventare il mondo: potere immaginifico e matericità delle pietre



Da cieche e silenziose profondità geologiche l'uomo dissepelisce il marmo di Paros e si sorprende a scoprire in esso un indizio di vita. Seguendo le riflessioni di Didi - Huberman (1985 : 88-96), si potrebbe dire che forse le venature e gli addensamenti materici che affiorano impalpabili sulla sua superficie hanno intaccato l'indifferenziata freddezza del minerale, suggerendo il «sintomo» di una presenza. L'idea di una figura sovranaturale attecchisce sull'abbagliante lastra marmorea e la pietra diviene, nell'immaginario antico, la reliquia di una presenza - assenza, vale a dire la traccia tangibile di qualcosa che appartiene a una sfera non-visibile. È così che il marmo consegue la sua vittoria sull'impassibile natura minerale, generando, nel corso di molti secoli e nei luoghi più disparati, una lunga schiera di fantasmi di pietra.

Alberto Magno (*Lap.* 2.3.1) tramanda, ad esempio, di aver visto a Venezia tra il 1222 e il 1223, alcune lastre di marmo destinate a decorare i muri di una chiesa, le quali dopo che furono affiancate l'una all'altra restituirono l'immagine bellissima di una testa coronata di re con una lunga barba, «dipinta dalla natura sulla pietra» (Baltrušaitis 1957: 121 ss.). I visitatori della basilica bizantina di Santa Sofia riferiscono di figure congenite osservate sui marmi: dall'ultimo dei poeti di lingua greca, Paolo Silenziario, fino all'ambasciatore della corte di Enrico III di Castiglia, Ruy Gonzáles de Clavijo. Quest'ultimo, in particolare, di ritorno da Costantinopoli nel 1406, raccontò di una enorme lastra di pietra recante immagini «che non erano state dipinte con nessun colore né intagliate in alcun modo». Le figure rappresentate erano quelle di Maria, Gesù e di Giovanni Battista e «sembrava», egli dice, «che queste immagini fossero collocate tra le nuvole del cielo luminoso, come se vi fosse un velo davanti. E sembravano tanto più meravigliose in quanto erano come un qualcosa di spirituale che Dio aveva voluto mostrare in quel luogo...»²⁵.

Nel testo pliniano è l'aggettivo *candidus* a veicolare il requisito della luminosità, ma per ciò che riguarda lo statuto sovrumano di questa luce, più significativo si rivela l'appellativo greco *lychnites* con cui si distingue il marmo di Paros. Il sostantivo in questione deriva dal sostantivo *lychnos* registrato da Varrone (*de Lingua Latina*, 5.120.2) come il corrispettivo del latino *lucerna* per designare appunto la «lampada». Al di là della spiegazione di ordine pratico che ne dà l'erudito romano («poiché la si taglia nelle miniere alla luce delle lampade»), è possibile formulare ulteriori osservazioni in merito a questa denominazione. Il tratto metaforico che accomuna i due referenti e che determina la trasposizione del nome *lychnos* dall'oggetto costruito dall'uomo per rischiarare l'oscurità alla varietà di marmo estratto dalle cave di Paros, deve senz'altro essere identificato nella luminosità inusuale che entrambi questi oggetti sono in grado di sprigionare. Al *lychnos* deve essere riferito un particolare tipo di impiego, di ambito culturale, tale da comportare che l'olio della lampada bruciasse ininterrottamente e che la luce non si spegnesse mai. Pausania testimonia, in tal senso, di un *lychnos*

²⁵ Paul. Sil., Descrizione di Santa Sofia di Costantinopoli, 605-611; Ruy Gonzáles de Clavijo, Embajada a Tamorlán, citato in Ronchey - Braccini 2010: 258. Ringrazio Tommaso Braccini, per avermi messa al corrente di questa testimonianza.



Reinventare il mondo: potere immaginifico e matericità delle pietre



interamente costruito in oro dall'artista Callimaco e situato nel tempio di Atena sull'acropoli, a fianco di un simulacro della dea considerato come «il più sacro» oggetto di culto, perché caduto dal cielo. Ebbene, la proprietà di questa lampada, come enfatizzano anche altri testi per il tramite dell'aggettivo *asbestos* «inestinguibile», consiste nel fatto di ardere incessantemente, sia di giorno che di notte²⁶. Si segnala, poi, che *lychnis* o *lychnitis* è impiegato dalla lingua greca anche come appellativo di una pietra preziosa²⁷, forse identificabile con il rubino o con il granato (De Saint Denis 1972: 158-159), enumerata dai lapidari per il suo aspetto straordinariamente brillante e per il potere di dominare la forza del fuoco²⁸. Stando alle parole di Luciano, tra i simulacri custoditi all'interno del tempio della città di Hierapolis vi era un *agalma* raffigurante la Giunone assira, la quale recava proprio questa pietra raggianti sul capo. «Si chiama *lychnis*» precisa lo scrittore di Samosata «e il nome corrisponde all'effetto; di notte risplende di molta luce e tutto il tempio ne è illuminato come da una lampada»²⁹. Per il potere di simulare la luce naturale del sole e della luna, la pietra *lychnis* è nominata invece tra i materiali preziosi che rivestono l'interno del palazzo del re Stafilo, nel poema di Nonno di Panopoli³⁰.

Come si può facilmente evincere da questi passi, l'azione di dissipare le tenebre esercitata così dalla lampada come dalla pietra assume dei tratti sproporzionati a partire dai quali si verifica uno slittamento dal piano della realtà tangibile a quella inintelligibile: lo dimostra esplicitamente una testimonianza relativa alla pietra preziosa, concernente il fatto che «colui che la porta saprà predire le cose future»³¹. Non diversamente dal marmo di Paros che grazie al suo congenito bagliore produceva l'epifania di una figura soprannaturale, il Sileno appunto, anche la pietra preziosa con la sua luce perpetua apre una breccia su ciò che normalmente è precluso alla conoscenza umana.

Dietro a queste iperboliche rappresentazioni del potere di rifrazione della luce dei minerali si può scorgere una credenza espressamente attestata dalla tradizione neoplatonica: l'irraggiamento luminoso dei materiali preziosi induce l'uomo a fare di essi un luogo atto a far materializzare l'invisibile. Nei frammenti che ci sono pervenuti del trattato dedicato ai simulacri degli dei, Porfirio esprime una diretta corrispondenza tra l'essenza luminosa del divino e la trasposizione sensibile che di essa si può fare:

²⁶ Paus. .26.6; sullo splendore della lampada cfr. Str. 9.1.16, Hdt. 2.130.1 e 2.62.1 con il commento di Lloyd 1989: 281.

²⁷ Si registra anche il diminutivo *lychniskoi* per indicati pesci che brillano come carboni ardenti, cfr. Lucianus, VH, 2.30.

²⁸ Orph. 271- 279; Kerygmata, 7; D-E, 28; Nonn. D. 32.20 et 42.426. Plinio cita la pietra in 37. 104-104.

²⁹ Lucianus, Syr. D., 32: *λυχνίς καλέεται, οὖνομα δὲ οἱ τοῦ ἔργου ἢ συντυχίῃ. ἀπὸ τούτου ἐν νυκτὶ σέλας πολλὸν ἀπολάμπεται, ὑπὸ δὲ οἱ καὶ ὁ νηὸς ἅπας οἶον ὑπὸ λύχνοισι φαίνεται.*

³⁰ Nonno di Panopoli, 18.75: *καὶ μερόπων σπινθήρας ἐπαστράπτουσα προσώπῳ λυχνίς ἔην, λύχνοιο φερώνυμος*, «La pietra *lychnis* che reca il nome della lampada fa risplendere agli occhi degli uomini le sue scintille». Stesse proprietà ha il marmo detto *fengite*, capace di restituire effetti illusionistici, cfr. Plin. Nat. 36.163.

³¹ Damigéron – Évax, 28: *sciet autem qui eum portat futura praedicere.*



Reinventare il mondo: potere immaginifico e matericità delle pietre



Dal momento che il divino è luminoso e vive in una diffusione di fuoco etereo e risulta invisibile ai sensi impegnati nella vita mortale, per mezzo della materia traslucida, quale cristallo o marmo pario o anche avorio, essi suggerivano la nozione della sua luce e per mezzo dell'oro l'idea del fuoco e la sua incorruttibilità, perché l'oro non si corrompe³².

IV. Immagini dal futuro

In virtù dei loro tratti più peculiari le pietre preziose sono chiamate a rappresentare metaforicamente l'idea di una luce inestinguibile, come quella che promana dal corpo degli dei ma anche degli astri. Rispetto a questi ultimi, le pietre sembrano rappresentare una sorta di duplicato minerale, sia nel nome che nell'aspetto. Così avviene nel caso della astrate che ha al suo interno «una stella che brilla col fulgore della luna piena», della pietra del sole «che sparge intorno i suoi raggi ad immagine dell'astro fiammante» o della tefrite la quale «ha l'aspetto della luna nuova curva con i suoi corni, sebbene il colore sia quello della cenere»³³. Il sandastro, classificato come una varietà di carbonchio, contiene all'interno della sua massa delle gocce d'oro che rifulgono al pari di una costellazione, ma non in maniera casuale, la loro disposizione e il loro numero sono tali da riprodurre le Pleiadi e le Iadi (Plin. *Nat.*, 37.100). La selenite, addirittura, «racchiude in sé un'immagine della luna e riproduce, se è vero quel che si dice, di giorno in giorno l'aspetto dell'astro crescente o calante» (37.181). La rassomiglianza, in questo caso, diviene talmente grande da generare una figura animata.

Il tema della figurazione spontanea, insomma, si complica e si arricchisce di un ulteriore elemento: l'immagine impressa sulla pietra presenta un grado di fedeltà al modello talmente estremo da mimarne perfino le alterazioni nel tempo. Tutto questo ci spinge a formulare due ordini di considerazioni. Per un verso induce a chiamare in causa una certa mentalità, in contrasto con la tradizione platonica ma tuttavia ben documentata sia per ciò che attiene la cultura greca che quella romana, volta a considerare le immagini non come mere copie del reale ma come dotate di un loro statuto di perfezione e di verità, a prescindere dal fatto che siano naturali o artificiali (Bettini 1992: 191-210). Per altro verso, ci porta a dover meglio definire il valore che le sembianze minerali esprimono rispetto alla dimensione temporale. Nella lunga schiera di immagini che le pietre recano spontaneamente impresse, infatti, ve ne sono alcune

³² Fr. 2 (Bidez): Φωτειδοῦς δὲ ὄντος τοῦ θεοῦ καὶ ἐν πυρὸς αἰθερίου περιχύσει διάγοντος, ἀφανοῦς τε τυγχάνοντος αἰσθήσει περὶ θνητὸν βίον ἀσχόλω, διὰ μὲν τῆς διαυγοῦς ὕλης, οἷον κρυστάλλου ἢ Παρίου λίθου ἢ καὶ ἐλέφαντος, εἰς τὴν τοῦ φωτὸς αὐτοῦ ἐννοίαν ἐνήγγον· διὰ δὲ τῆς τοῦ χρυσοῦ, εἰς τὴν τοῦ πυρὸς διανόησιν καὶ τὸ ἀμίαντον αὐτοῦ, ὅτι χρυσοῦ οὐ μιαίνεται.

³³ Plin. *Nat.*, 37: stella lucet fulgore pleno lunae (132), solis gemma candida est, ad speciem sideris in orbem fulgentis spargens radios (181), Tephritis lunae novae speciem habet curvatae in cornua quamvis in colore cineris (187).



Reinventare il mondo: potere immaginifico e matericità delle pietre



dotate di un carattere premonitore, di rispecchiamento cioè di una realtà non ancora effettiva ma futura. Si potrebbe citare, in tal senso, un episodio occorso a Galba (Svet. *Gal.* 10), concernente il ritrovamento di un antico anello recante l'immagine della Vittoria con un trofeo, come segno precorritore del suo imminente trionfo da imperatore: sebbene l'immagine non sia autoincisa essa ha comunque un'origine misteriosa. Il trattato dello Pseudo Plutarco dedicato ai fiumi e ai monti offre altri esempi. Il primo riguarda una pietra detta «autoglifa»³⁴:

Nasce i nesso [scil.: nel fiume Sagari] una pietra detta autoglifa. La si trova infatti con incisa la madre degli dei. Se qualcuno degli evirati trova questa pietra che si reperisce raramente egli non si sgomenta più e sostiene con coraggio la vista di quest'atto contro natura³⁵.

Il fatto che l'immagine naturalmente incisa sulla pietra sia proprio quella della madre degli dei, Cibele, potrebbe essere interpretato semplicemente come un'eco degli oggetti legati al culto della dea, tra i quali si venerava appunto una pietra nera caduta dal cielo (Liv. 29.10). Nella nostra prospettiva appare, tuttavia, più rimarcabile il fatto che il ritrovamento della pietra coincida con una adesione coraggiosa al suo culto, come se quell'immagine lo preannunciasse o, addirittura, come se il fatto di entrare in contatto con la figurazione minerale potesse condizionare tale scelta. Nella stessa direzione ci sembra che possa essere interpretato anche il passo della cosiddetta pietra *antropomimos*, la quale precisamente «mima l'uomo» nel modo che segue:

Nasce in esso [Scil. Il fiume Tanais] anche una pietra che somiglia al cristallo la quale è simile a un uomo coronato. Quando muore il re, sul bordo del fiume sono organizzate delle assemblee per eleggerne un altro: colui che è ritrovato in possesso di questa pietra è subito dichiarato re e riceve lo scettro di quello morto³⁶.

³⁴ L'azione di scalfire la pietra, solcando la sua superficie per crearvi delle figure in rilievo o ad intaglio, è designata in greco dal verbo γλύφω, il cui corrispettivo nome d'agente, attestato nella forma γλύφος, compare soltanto in un gruppo di composti di epoca tarda, cfr. Chantraine s.v. γλύφω. Uno di essi è appunto αὐτόγλυφος, che ricorre qui per rimarcare la straordinarietà di una pietra che presenta l'insolita caratteristica di essere appunto «scolpita da sé». Se dell'aggettivo connotativo non si registrano altre occorrenze, di pietre dello stesso genere, come abbiamo visto, è invece possibile annoverare diversi esempi.

³⁵ Ps.-Plut. Fluv. 12.2: Γεννᾶται δ' ἐν αὐτῷ λίθος αὐτόγλυφος καλούμενος· εὐρίσκεται γὰρ τετυπωμένῃ ἔχων τὴν μητέρα τῶν θεῶν. Τοῦτον τὸν λίθον σπανίως εὐρισκόμενον ἐὰν εὕρη τις [τῶν] ποτεμονομένων, οὐ ξενίζεται, ἀλλ' εὐψύχως φέρει τῆς παρὰ φύσιν πράξεως τὴν ὄψιν.

³⁶ Ps. – Plut. Fluv. 12.2, 14.3: Γεννᾶται δ' ἐν αὐτῷ καὶ λίθος κρυστάλλῳ παραπλήσιος, ὧν ἀνθρωπόμιμος ἐστεμμένος. Ὅταν δὲ ἀποθάνῃ βασιλεὺς, ἀρχαιρεσίας παρὰ τὸν ποταμὸν τελοῦσι· καὶ ὃς ἂν εὕρηθῃ τὸν λίθον ἐκεῖνον ἔχων, παραχρῆμα βασιλεὺς γίνεται, καὶ τὰ σκήπτρα παραλαμβάνει τοῦ τελευτήσαντος.



Reinventare il mondo: potere immaginifico e matericità delle pietre



Anche in questo caso è come se l'immagine modellata spontaneamente dalla natura avesse il potere di plasmare la realtà: la pietra fatta a immagine di un uomo coronato determina la regalità di colui che ne entra in possesso³⁷.

Una testimonianza più articolata proviene dalle rubriche del lapidario di Plinio:

Il corno di Ammone è una delle gemme più adorate d'Etiopia; di colore dell'oro, rappresenta un corno di ariete e si assicura ch'essa procura sogni profetici³⁸.

La pietra che riproduce nel suo aspetto un attributo divino non costituisce un'eccezione: quasi che sia in grado di oggettivizzare dei frammenti litici del corpo degli dei, il mondo minerale genera l'occhio di Belo, l'occhio di Adad, il dito di Adad, il rene di Adad, i capelli di Venere, la palpebra di Venere, gli organi virili di Hermes³⁹. La forma espressa dalla pietra dorata del dio Ammone, precisamente, ne richiama la testa, anche se solo per quel che concerne la sua escrescenza frontale. L'immagine tangibile e minerale, funziona come produttrice di immagini impalpabili ma precorritrici di eventi che prima o dopo si realizzeranno, quali sono quelle dei sogni.

Sotto forma di figura onirica si presenta ancora un'altra pietra, che vorremmo citare in conclusione delle riflessioni fin qui condotte. Tra gli apocrifi racconti leggendari che riguardano la vita di Alessandro Magno ne ricorre uno incentrato su una visione notturna occorsa a Filippo precedentemente alla nascita del figlio. La dimensione altra da cui proviene l'immagine in questione è rimarcata da una ridondanza di elementi legati allo statuto sovranaturale della sua scaturigine, poiché contestualmente l'immagine è manovrata da un potente mago, è comunicata da una creatura alata e appartiene al popolo dei sogni. Inviato dall'astrologo Nectanebo, dunque, un falcone vola nella notte fino al capezzale del re macedone e gli parla. Al suo risveglio, l'uomo risemantizza la voce dell'uccello e la converte in una sequenza di parvenze oniriche nel modo che segue:

Ho visto in sogno un dio molto bello, con la barba bianca e la chioma quasi dorata e con corna anch'esse simili all'oro, che aveva in mano uno scettro, introdursi di notte dalla mia sposa Olimpiade e giacere e congiungersi con lei (...). Ho avuto poi l'impressione di cucire io stesso del papiro e di suggellare lei con il mio sigillo. L'anello era d'oro e aveva una pietra e impressi sulla pietra, un sole, una testa di leone e una piccola lancia (...) L'interprete dei sogni gli dice: (...) Quanto al fatto che cucivi il papiro, in nessun altro luogo cresce il papiro, se non in Egitto: il seme è dunque egizio, e non da poco, ma fulgido e glorioso per via dell'anello d'oro. Che cosa è, infatti, più splendido dell'oro, che anche gli dei ricevono in segno d'onore? C'è poi il sigillo con il sole e, sotto, la testa di leone e la

³⁷ Bettini (1992: 222) in tal senso parla di «forza modellizzante delle immagini sulla realtà».

³⁸ Plin. Nat., 37.167: Hammonis cornu inter sacratissimas Aethiopiae, aureo colore arietini cornus effigiem reddens, promittitur praedivina somnia repraesentare.

³⁹ Plin., Nat., 37. 149, 186, 184, 124, 166.



Reinventare il mondo: potere immaginifico e matericità delle pietre



piccola lancia: il concepito si spingerà per primo fin là dove sorge il sole combattendo come un leone e conquisterà città con la lancia, per via della piccola lancia incisa in basso⁴⁰.

Riguardo all'intreccio in sé e per sé occorre precisare che in realtà non sarà Ammone a concepire Alessandro, così come il sogno annuncia a Filippo, ma lo stesso Nectanebo, che si unisce a Olimpiade fingendo di essere il dio. Quanto alla rappresentazione, invece, l'aspetto più straordinario che la concerne consiste nel fatto che la pietra reca inciso il destino dell'intera vita di Alessandro, trasposto nei simboli del sole, del leone e della lancia, oltre che nello splendore inalterabile dell'oro di cui è materialmente fatto l'anello. La realtà, sembra volerci dire il racconto, prima ancora di realizzarsi esiste già, custodita nella materia della pietra, in una forma soltanto accennata e contratta, come lo sono del resto le immagini oniriche, ma prossima a dispiegarsi in una concatenazione di fatti di vita vera⁴¹.

⁴⁰ Ps. Callistene, Romanzo d'Alessandro, 1.8: εἶδον κατ' ὄναρ τινα θεὸν εὐμορφον πάνυ, πολὺν δὲ τὴν χαίτην καὶ γενειῶντα χρυσῶ παραπλήσια, καὶ κέρατα ἔχοντα χρυσῶ καὶ αὐτὰ παραπλήσια, καὶ ἐν τῇ χειρὶ αὐτοῦ σκῆπτρον κατέχοντα, ἰκτὸς ἐπεισερχόμενον τῇ γυναικί μου Ὀλυμπιάδι καὶ ἀνακλιθέντα καὶ συγγενόμενον αὐτῇ [...]. ὑπενόησα δὲ κάγω καταρράπτειν βιβλίον, τὴν δὲ σφραγίζειν τῷ ἐμῷ σφραγιστήρι. ἦν δὲ ὁ δακτύλιος χρυσοῦς ἔχων λίθον καὶ ἐν τῷ λίθῳ ἐκτύπωμα, ἥλιον καὶ κεφαλὴν λέοντος καὶ δοράτιον [...]. «[...] περὶ δὲ τοῦ καταρράπτειν σε βιβλίον, οὐδαμοῦ βίβλος γεννᾶται εἰ μὴ ἐν Αἰγύπτῳ· Αἰγυπτία οὖν ἢ σπορὰ τυγχάνει, οὐ ταπεινὴ ἀλλὰ λαμπρὰ καὶ ἔντιμος διὰ τὸν χρυσὸν δακτύλιον. τι γὰρ χρυσοῦ ἐνδοξότερον, δι' οὗ καὶ θεοὶ προσκυνοῦνται; ἡ δὲ σφραγὶς ἢ τὸν ἥλιον ἔχουσα καὶ ὑποκάτω κεφαλὴν λέοντος καὶ δοράτιον· οὗτος ὁ γενώμενος παῖς μέχρι τῆς ἀνατολῆς φθάσει πάντας πολεμῶν ὥσπερ λέων, καὶ δορυαλώτους τὰς πόλεις ποιήσει διὰ τὸ ὑποκείμενον δοράτιον.

⁴¹ Sull'opposizione tra la condensazione che caratterizza i sogni e la ricchezza e la complessità dei pensieri che essi trasmettono cfr. Freud 1899 : 263.



Reinventare il mondo: potere immaginifico e matericità delle pietre



Bibliografia

Baltrušaitis, J. (1957), *Aberrations. Quatre essais sur la légende des formes*, tome 1, Paris, Olivier Perrin.

Barthes, R. (1985), *L'aventure sémiologique*, Paris, Editions du Seuil ; tr. it. 1991, *L'avventura semiologica*, Torino, Einaudi.

Beagon, M. (1992), *Roman nature. The thought of Pliny the Elder*, Oxford, Clarendon Press.

Berra G. (1999), Immagini casuali, figure nascoste e natura antropomorfa nell'immaginario artistico rinascimentale, *Mitteilungen Des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 43, 2/3, pp. 358-419.

Bettini, M. (1992), *Il ritratto dell'amante*, Torino, Einaudi.

Bona Castellotti, M. (2000), *Pietra dipinta. Tesori nascosti del '500 e del '600 da una collezione privata milanese*, Milano, Federico Motta Editore.

Breda N., (1997), Figure sociali dei saperi naturali. Un percorso fra testi e rappresentazioni dall'etnoscienza all'antropologia dei saperi, *La ricerca Folklorica*, 36, pp. 111-131.

Carey, S. (2003), *Pliny's catalogue of culture. Art and empire in the 'Natural history'*, New York, Oxford University Press.

Casamassa, R. (2004), Posidippo fra arte e mito: la gemma di Pegaso (Posidipp. Ep. 14 A - B), *Acme*, 57, pp. 241-252.

Chantraine, P. (1968), *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Paris, Klincksiech.

Coglitore, R. (2004), *Pietre figurate. Forme del fantastico e mondo minerale*, Pisa, ETS.
de Saint Denis, E. (1971), Nuances et jeux de lumière dans l'Histoire naturelle de Pline l'Ancien, *Revue de Philologie, de littérature et d'histoire anciennes*, XLV, 2, pp. 218-239.

Debray-Genette, R. (1980), La pierre descriptive, *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires*, 43, pp. 293-304.



Reinventare il mondo: potere immaginifico e matericità delle pietre



Della Bianca, L. – Beta, S. (2015), *Il dono di Dioniso. Il vino nella letteratura e nel mito in Grecia e Roma*, Roma, Carocci.

Didi-Huberman, G. (1985), *La peinture incarnée*, Paris, Les Éditions de Minuit ; tr. it. 2008, *La pittura incarnata. Saggio sull'immagine vivente*, Milano, Il Saggiatore.

Ernout, A., - Meillet, A. (1932), *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris, Klincksieck.

Frontisi - Ducroux, F. (1975), *Dédale. Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, Paris, La Découverte.

Gell, A. (1998), *Art and agency. An anthropological theory*, Oxford, Oxford University Press.

Grand-Clément, A. (2011), *La fabrique des couleurs. Histoire du paysage sensible des grecs anciens*, Paris, De Boccard.

Freud, S. (1899-1900), *Die Traumdeutung*, Leipzig - Wien; tr. It. 2006, *L'interpretazione dei sogni*, Torino, Bollati-Boringhieri.

GABRIELE, M. (2012), *Porfirio. Sui simulacri*, Milano, Adelphi.

GALIGANI, P. (1988), *Il De lapidum virtutibus di Michele Psello. Introduzione, testo critico, traduzione e commento*, Firenze, Cooperativa Editrice Universitaria.

Gutzwiller, K. J. (1995), *Cleopatra's ring*, *Greek Roman and Byzantine Studies*, 36, pp. 383-398.

Halleux, R. e Schamp, J. (1985), *Les lapidaires grecs*, Paris, Les Belles Lettres.

Hautala, S., «Barba di Giove», «Ombelico di Venere» e «Mano di Marte»: Per l'individuazione di una componente politeistica dell'etnobotanica antica, (2012), in <I Quaderni del Ramo d'Oro on-line> Numero Speciale, pp. 219-231

Hautala S. (2014), *Piante*, in Bettini, M. e Short, W. M. (curr.), *Con i Romani. Un'antropologia della cultura antica*, pp. 269-285, Bologna, Il Mulino.

Kircher, A. (678), *Mundus subterraneus in XII libros digestus*, Amsterdam, Janssonio – Waesbergiana.



Reinventare il mondo: potere immaginifico e matericità delle pietre



Lelli, E. (2004), I gioielli di Posidippo, *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 1, 2004, pp. 127-137.

Lévi-Strauss, C. (1962), *La pensée sauvage*, Paris, Plon.

Lloyd, B. – Fraschetti, A. (1989), *Erodoto. Le storie. Libro II. L'Egitto*, Milano, Mondadori Lorenzo Valla, 2010,

Macrì, S. (2009), *Pietre viventi. I minerali nell'immaginario del mondo antico*, Torino, UTET.

Niafas, K. (1997), *A poetic gem. Posidippus on Pegasus*, *Pegasus*, 40, pp. 16-17.

Prioux E. (2006), *Materiae non cedit opus: matières et sujets dans les épigrammes descriptives (IIIe siècle av. J.-C.-50 apr. J.-C., in Rouveret, S., Dubel S., Naas V. (éds.), Couleurs et matières dans l'Antiquité, textes, techniques et pratiques*, pp. 127-160, Rue d'Ulm Presses de l'ENS, Paris 2006.

Ricoeur, P. (1975), *La métaphore vive*, Editions du Seuil, Paris ; tr. It. *La metafora viva*, Milano, Jaca Book, 2001.

Ronchey, S. – Braccini, T. (2010), *Il romanzo di Costantinopoli. Guida letteraria alla Roma d'Oriente*, Torino, Einaudi.

Vernant, J.P. (1965), *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, Paris, Maspero; tr. it., 1978, *Mito e pensiero presso i Greci*, Torino, Einaudi.

Vernant, J. P. (1986), *Corps obscur, corps éclatant*, in Malamoud, C. et Vernant, J. P. (éds.), *Corps des dieux*, Paris, Gallimard.

Zeri, F. (2000), *Dipinti su pietra in una singolare collezione privata*, in Bona – Castellotti, M. (cur.), *Pietra dipinta. Tesori nascosti del '500 e del '600 da una collezione privata milanese*, pp. 231-242, Milano, Federico Motta Editore.



Reviews



Sympathetic Sentiments: Affect, Emotion and Spectacle in the Modern World *and* Sensational Subjects: The Dramatization of Experience in the Modern World¹

by Ruth Griffin

It is important to note at the outset that *Sympathetic Sentiments* and *Sensational Subjects* form two parts of a whole. As the author explains, although the books,

each stands on its own, and can be read independently, it will be apparent that there are significant links and overlaps. Indeed, they started off as one project, only gradually being separated as it became clear that two strands are being conflated, pointing to two distinct discourses and modes of embodiment that have been central to the relations between mind, body and culture (especially mediated culture) in the world of Western modernity. (2015a: 4)

The resulting volumes achieve an impressively panoramic and discursive methodological and thematic sweep revolving around sensation and sensibility, which fluently encompass cultural and theoretical material from the eighteenth century to the present day, resulting in “a multi-layered cultural history of modern feeling” (2015a: 8) from the perspective of both text and spectator. The books seamlessly range from cultural/aesthetic theory and philosophy through to media/film studies, applying theory to literature, media and film texts, paintings, poems and a range of cultural artefacts along the way. As a result, their readership might feasibly range from final year undergraduate students to academic specialists within a range of disciplinary fields (though some of the analysis would certainly challenge students and non-specialists). Given the texts’ scope, then, the reader may well cherry-pick the relevant chapters without *necessarily* doing an injustice to the work as a whole (though the two volumes are certainly sufficiently engaging to command the reader’s full attention despite their occasional, and understandable, tendency towards repetition).

¹Jervis, J. (2015) *Sympathetic Sentiments: Affect, Emotion and Spectacle in the Modern World* and *Sensational Subjects: The Dramatization of Experience in the Modern World*. London: Bloomsbury. ISBN: 978-1-4725-3560-3 & 978-1-4725-3559-7



Be that as it may, it is impossible to do justice to the richness and complexity of the books' arguments here. Very broadly speaking, though, *Sympathetic Sentiments* (treated by me as the first volume) traces the "spectacle of sympathy" to its pre-Enlightenment roots, arguing for example, that, "there is a sense in which sympathy was, even in the eighteenth century, *already* implicated in spectacle" (2015a: 7). Meanwhile, *Sensational Subjects* tackles the associated topic of sensationalism in terms of the nineteenth century's prurient and sensationalist treatment of, for example, murder stories and the potentially disturbing implications this has for audience response still very much in evidence today:

We are continually confronted, in the media, with assorted disasters, traumas and forms of suffering, both personal and collective, and these are always liable to engage our emotions, just as we may also try to defend ourselves and block off these responses. But we may also seek out a vicarious engagement with such experiences, as in film or the novel... Such vicarious involvement can raise the disturbing possibility that we could take pleasure in suffering—even, conceivably, our own—or that at any rate we could become inured to it. (2015a: 1)

Notwithstanding their commanding scope, however, many of the author's claims can be seen to stem from one organising principle, namely, the inferior status still endured by emotion (and, correspondingly, the body) in a contemporary world which paradoxically continues to privilege reason over emotion, despite greater emphasis placed upon emotion than ever before in both the public and private spheres, from celebrity culture and journalism through to the spectacular excesses of cinema and television. Furthermore, "Feeling is often bracketed with emotion, and thought with reason. The implicit or explicit dualism here has been central to the Western tradition since the eighteenth century" (2015a: 10) and this is just one of the perspectives that the volumes aim to explore.

Where does this purported relegation of emotion leave notions of contemporary identity formation, of the self, given that emotion and associated phenomena such as imagination are arguably key to what makes us human? The Introduction to *Sympathetic Sentiments* suggests that:

the orthodox view downplays the relation between emotion, imagination and judgement in our responses to the suffering of others, the way these involve a distinctive culture of the self as an imaginative construct that is both internal yet also manifest in those public dimensions of gesture and narrative that have come to constitute selfhood *as* a relation to the other in the modern world'. (2015a: 1)

In *Sensational Subjects*, meanwhile, Jervis proposes that the inferior status of emotion continues to be reflected in theoretical and historical histories of modern culture as well as accounts of modernity and the self, all of which can be seen to display a "combination of rationalist distrust of the body and intellectual distrust of popular culture", (2015b: 49).

Certainly these volumes work as a bracing corrective to such tendencies by drawing attention to the significance of the emotional, sensitive, imaginative self within the cultural realm, situating them firmly within contemporary lived experience. Indeed, one gets the sense, rightly or wrongly, that the author has little time for so-called "rationality", (however one might wish to define it), an attitude reminiscent, dare one say it, of David Hume's assertion that



“Reason is, and ought only to be the slave of the passions, and can never pretend to any other office than to serve and obey them” (1988: 415).

Be that as it may, it is somewhat difficult to convincingly counter Jervis’s underlying view that emotion has had short shrift in disciplines such as philosophy which have, in Jean Grimshaw’s words, “been based on male experience of the world...male created and male dominated its concerns and theories have therefore reflected a male view of the world” (1986: 35). With such assumptions in mind, the books aim to offer an alternative, emotionally inflected view of the theoretical and everyday world, while at the same time devoting a perhaps surprising number of pages to what might be termed traditional (white male) theorists, ranging from Immanuel Kant to Brian Massumi, in addition to an eclectic range of sources and thinkers, evidenced by extensive and informative endnotes.

In stark contrast to the aforementioned grand theorists, however, the author prefers a tentative approach and inconclusive conclusions, and so isn’t afraid to present counter-views even at the risk of overturning his own, clearly cherished, assumptions (an approach which those who seek certainties might well find frustrating, as I go on to suggest later). Despite his initial contention that the role and significance of emotion has been significantly overlooked in theoretical work, for example, the end of *The Dramatization of Experience in the Modern World* acknowledges that “the affective turn” has enjoyed something of an awakening in recent humanities scholarship, developing as it has from “a growing interest in embodiment and sensory experience...the idea that affect connects us with currents and energies that circulate beyond and outside the human, as well as inside it” (2015b: 141). Jervis provides ample evidence of this “turn”, not least via six pages of in-depth discussion concerning contemporary philosopher Massumi’s account of the relationship between sensation, affect and the virtual (2015b: 142-148)!

Meanwhile, the books’ emphasis upon the lowly status of sensation and sentiment implies that the issue of gender is rarely far from their writer’s thoughts. As he puts it on one occasion, “Let us indeed linger with gender for a moment” (2015a: 27), and gender issues have the potential to surface in relation to the most diverse of topics, be they nineteenth century psychics, the Princess Diana media phenomenon or even George W Bush’s overt sentimentality characteristic, apparently, of “elite male bonding” rituals (2015a: 27), itself calling to mind former US President Ronald Reagan’s abundant tearful displays, (though whether these are more actorly than indicative of “elite male bonding” lies outside the scope of this review).

Of course, the books are much more than merely a cultural study of the potentially gendered nature of emotion, significant though such issues undoubtedly are to their overall concerns. Instead, they revolve around two broad theoretico-cultural configurations:

the spectacle of sympathy and the circuit of sensation. ‘Sensation’ suggests the more overtly physical side of feeling, and the links between this and the ‘sensational’, as it comes to feature in media ‘sensationalism’, are the central topic of the other volume...it is argued there that the two senses of the term ‘sensation’—embodied feeling and dramatic media event—are interlinked from early on in the history of the modern’. (2015a: 4)

It is therefore inevitable that the obviously interconnected nature of these two “configurations” results in a degree of overlap between the two volumes originating from the



initial points of reference as Jervis points out: “‘sympathy’ and ‘sentiment’ seemed to point one way, and ‘sensation’ and...‘affect’ seemed to point the other” (2015a: 4).

These distinctions are not clear-cut, of course. Sensation does tend to relate to the physical realm as Jervis assumes, but potential pitfalls loom. For instance, might not one equally experience what *seems* to be a purely mental sensation, at the same time hesitating to form such a judgement, mindful that to distinguish between the mental and physical realms risks that dualism which Gilbert Ryle famously referred to as René Descartes’s “dogma of the Ghost in the Machine” (2009: 140)? Even Descartes demonstrates his awareness that the so-called mind/body problem isn’t as simple as all that, though: “the mind and the body interact in an intimate way; the mind is not to the body simply as the captain is to her ship” (1988: 128). He also highlights the difficulties involved in distinguishing sensations and feelings from cognitive processes: “it is very certain that it seems to me that I see light, hear a noise and feel heat; and this is properly what in me is called perceiving and this...is nothing other than thinking” (1988: 107). But is it indeed certain? Can the physical and mental realms be effectively delineated, as Jervis appears to suppose?

Contentious distinctions such as these have the potential to open age-old philosophical cans of worms that can’t be fully accommodated in the present works, then. At the same time, it is not the author’s intention to “do” philosophy, instead deploying philosophers and philosophy where relevant as part of his inter-disciplinary method. Be that as it may, though, such indistinct distinctions lead to fuzzy boundaries between the two volumes, but this doesn’t ultimately detract from the books’ central thrust, instead enhancing the intentionally subjective tone of works which seek to muddy previously “rational” waters, thereby reflecting the messiness of everyday life in the face of philosophy’s attempts to rationalise it, just as emotions threaten to muddy Reason’s limpid pools.

Sympathetic Sentiments and *Sensational Subjects* are interdisciplinary in nature, then, and discursive and multi-layered in their approach. Certainly they offer an object lesson in boundary blurring between elite and popular cultural texts in Žižekian fashion (see *Welcome to the Desert of the Real* (2012) for example), while managing at the same time to remain theoretically committed, no easy feat though one that is increasingly attempted in the field of cultural studies. Much of the books’ content is devoted to highly theoretical discussion, which is then applied to specific examples, not necessarily to prove or even demonstrate a contention, but rather to illustrate the point being made. As such, the volumes’ modest approach, the author as guide rather than mentor, shies away from presuming to tell the reader what to think or pointing to the supposed “truth of the matter”. This might well frustrate those more accustomed to being told what the author thinks in no uncertain terms.

As the writer tentatively suggests in his (inevitably inconclusive) concluding remarks to *Sensational Subjects*, “we can still encounter moments of intensity, and visions of compassion, in the infinite scatter of the world” (2015b: 182), and that is really as far as he is prepared to commit himself. The rest remains implicit, appearing to suggest that what we glean from the books’ pages is, and indeed ought to be, subjective, personal to us, as befits their subject matter. Similarly, the overall arguments might prove ultimately persuasive, but that certainly isn’t the aim of the books, which seek to challenge the received wisdom that comprehension is the proper outcome of critical enquiry.



It makes sense to argue that Jervis's assessment of his own achievement is overly modest considering the ambitious range of material that ultimately extends to two volumes worth of discussion, scarcely a matter for modesty, perhaps. That said, this subjective and contemplative approach can be seen as an ideal fit for books that, after all, set out to explore the ultimate in subjective and deeply personal states, be these emotion, sensation, feeling or sensibility. And crucially, it does so *with feeling*.

References

- Descartes, R. (1988) *Discourse on Method and The Meditations*. London: Penguin.
- Ryle, G. 'Descartes' Myth' in Fumerton, R., Jeske, D., (2009) *Introducing Philosophy through Film*. Chichester: Wiley-Blackwell, pp. 138-145.
- Grimshaw, J. (1986) *Feminist Philosophers: Women's Perspectives on Philosophical Traditions*. Sussex: Wheatsheaf.
- Hume, D. (1980) *Treatise of Human Nature*. Oxford: Oxford University Press.
- Jervis, J. (2015a) *Sympathetic Sentiments: Affect, Emotion and Spectacle in the Modern World*. London: Bloomsbury.
- Jervis, J. (2015b) *Sensational Subjects: The Dramatization of Experience in the Modern World*. London: Bloomsbury.
- Massumi, B. (2002) *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham, NC: Duke University Press.
- Žižek, S. (2012) *Welcome to the Desert of the Real*. London: Verso.

Sociology as an art form¹ di Dariush Rahiminia

“La sociologia [...] si nutre dallo stesso tipo di immaginazione creativa che troviamo in discipline come la musica, la poesia, la pittura, la letteratura e il cinema.”

Così Robert Nisbet apre il primo capitolo del testo “Sociology as an art form”, il quale offre indubbiamente un nuovo punto di vista a tutti gli studiosi. L’arte è il principale prodotto dell’immaginario e sappiamo benissimo come una immagine possa essere decisamente efficace come mezzo di trasporto per un pensiero perché agisce su aspetti, su sfere della mente non razionali. L’arte arriva a toccare corde emozionali che riscontriamo nella nostra vita quotidiano, nelle relazioni, negli affetti nel piacere e nel dolore. Essendo noi “esseri immaginali” i modi in cui comprendiamo e come conosciamo il mondo si articolano attraverso passaggi non logici dei meandri della nostra mente. Usando le parole della sociologa Valentina Grassi, «per parlare all’emozione, bisogna adottare il suo linguaggio, per comprendere e nello stesso tempo farsi comprendere»².



Il linguaggio dell’immaginario diventa in questo modo un utilissimo strumento per comprendere al meglio i mutamenti continui della società e grazie a Robert Nisbet, la sociologia muta forma mostrando il suo lato romantico, divenendo una forma d’arte. Nisbet ci mostra come la sociologia sia effettivamente una forma d’arte con stretti legami con la tradizione di stampo romantico, in particolare la pittura, la letteratura e la filosofia tipiche dell’Ottocento. Ci viene illustrato come la sociologia attinge le sue fonti dagli stessi impulsi creativi e dai modelli rappresentativi tipici dell’arte come la intendiamo comunemente. Riesce nell’ambizioso intento di trasformare la antica disputa tra la scienza e l’arte in un affettuoso abbraccio. Come ci riesce? Aprendoci gli occhi e indicandoci un paradigma esistente ma che ci è sfuggito inspiegabilmente. Non

¹ Nisbet R., *Sociology as an art form*, Oxford University Press, London-Oxford-New York, 1977.

² Grassi V., *Mitologie. Analisi qualitativa e sociologia dell’immaginario*, Liguori, Napoli, 2012 p. 75.



crea nulla di nuovo ma ci dimostra come tutto ciò è sempre stato riscontrabile nel lavoro di Max Weber, Georg Simmel, Karl Marx, Emile Durkheim e tutti gli altri studiosi a seguire. Tratti che difficilmente però sono stati notati di primo acchito e che saltano fuori quando vengono meglio analizzati i metodi con cui loro hanno creato i ritratti degli intellettuali, dei borghesi e dei lavoratori; senza tralasciare i panorami che comprendono i poveri, le masse e i sistemi industriali. Tutti panorami e ritratti riscontrabili pienamente nella letteratura e nei dipinti dell'epoca.

Nisbet ci illumina su come l'immaginazione sia il motore che fa partire tanto il lavoro dell'arte quanto il lavoro della scienza. Sia l'artista che lo scienziato (nel nostro caso lo scienziato sociale) hanno come scopo ultimo la ricerca della verità e, dunque, della "realtà" poiché non è vero che solo il pensiero scientifico consente di scoprire ed analizzare i fenomeni che ci circondano. Uno scienziato non è un freddo calcolatore che porta a termine il suo lavoro in modo essenzialmente razionale senza alcuna presenza di una fantasia che lo indirizzi³. L'osservazione dei fenomeni sociali, come quelli naturali, implicano una particolare attenzione verso una realtà che in altri meandri della conoscenza umana che possono essere riscontrabili unicamente nel mondo della fantasia, ergo nel mondo dell'immaginario. La scrittura, la musica, la pittura e tutte le arti in generale, ci permettono di arrivare, ad una conoscenza di ciò che definiamo reale, attraverso la nostra immaginazione. Dunque, l'artista compie tale ricerca tentando di migliorarsi sempre più nella rappresentazione dei dettagli nella sua opera, nel medesimo modo fa lo scienziato sociale nelle sue ricerche che portano alla spiegazione dei fenomeni che viviamo. Entrambi i viaggi, dice Nisbet, ci catapultano in un mondo di forme che sono risultati di un processo di *self-representation* e dunque frutto di un processo guidato dalla nostra immaginazione.

Avete mai sentito la frase "Variazioni nel tema..." tanto usata nelle opere di Beethoven, Mozart o Bach? Cosa intende? Un tema dato per certo che viene modificato aggiungendo qualcosa di inatteso. Cosa ha di diverso da un cambiamento di paradigma, sociologicamente parlando? La variazione non è altro che un dettaglio che ci fa cambiare punto di vista portandoci a modificare radicalmente la nostra base di partenze e ci porta ad ottenere un prodotto di qualità superiore e più consono alla "realtà" a cui tanto aneliamo. Ciò che Nisbet analizza nel secondo capitolo della sua opera, capitolo che riguarda, per l'appunto, i parallelismi dei temi e degli stili tra le due discipline.

Nel terzo capitolo, riguardante i panorami già citati, ci mostra come il tema del potere della massa e della ricerca del potere individuale siano tematiche ricorrenti nelle arti e negli studi sociologici. Basti pensare alla minuziosa descrizione dei bassifondi di Londra nell'Oliver Twist per ricordarci della teoria delle finestre rotte. Dickens viene

³ Cerroni F., *La fantasia come ricerca della realtà*, http://www.assculturale-arte-scienza.it/Rivista%20ArteScienza/ArteScienza_N2/Fabio%20Cerroni/F_Cerroni_ArteScienzaN2_19-32.pdf



citato nuovamente nel quarto capitolo riguardante i già citati ritratti: come si fa a dimenticare Ebenezer Scrooge, il capitalista dal cuore di pietra, o Charlie Chaplin in quel gran capolavoro che fu *Tempi Moderni*? Riguardandoli con il terzo occhio, quello sociologico apertoci da Nisbet, vi ritorna in mente per caso un certo Karl Marx?

L'arte, e di conseguenza, l'esperienza artistica sono e sono stati e saranno sempre luoghi privilegiati per accomodarsi ed osservare i fenomeni sociali, in quanto perfetti mediatori per toccare il profondo dell'animo e della comprensione umana. Le opere d'arte sono tratti di esperienze e sono dirette a scopi per nulla diversi da quelli della scienza sociale. Arte e sociologia, da sempre, si occupano della soluzione di problemi che risultano dalle azioni e dalle necessità della vita e hanno a che fare con la lotta per la comprensione dell'esistenza che combattiamo ogni giorno. Tramite l'arte possiamo esprimere e facilitare l'altro nella comprensione del nostro stato d'animo; possiamo portare ad esempio la *Guernica* di Pablo Picasso, opera con cui il pittore ha voluto mostrare la violenza e la sofferenza causata dai bombardamenti nazisti. L'immaginario (in questo caso, visuale tramite la pittura) diventa, in questo modo, un mezzo di comprensione. Parafrasando le parole di Edgar Morin, nel gioco tra l'immaginario e il reale, l'immaginario ci aiuta a vedere meglio il reale, a viverlo meglio e ad avere "lucidità" sulla vita e sulle esperienze dell'essere umano⁴. Ogni attore sociale brama il riconoscimento del suo punto di vista e questo bisogno riesce a essere soddisfatto pienamente con facilità se l'arte viene utilizzata come mezzo di comunicazione. Possiamo comprendere la complessità di ogni persona solo tramite la visualizzazione delle varie sfaccettature dell'animo umano; basti pensare all'empatia che proviamo verso i protagonisti dei film che vediamo o dei libri che leggiamo. L'arte diventa, dunque, una fonte piena di conoscenza poiché completa l'opera della scienza e le sue scoperte, nel nostro caso della sociologia, ma ha il vantaggio di poter oltrepassare i limiti oltre i quali la scienza non riesce ad andare, subentrando in quelle sfere non razionali dove si possono comprendere determinati fenomeni solamente percorrendo strade che attraversano il mondo dell'immaginario. Grazie all'arte, e grazie a Robert Nisbet che ce ne fa rendere conto, noi perveniamo a conoscenze che estendono il nostro sapere, esattamente come la sociologia ci permette di capire ciò che ci accade intorno in modo facilmente comprensibile. Arte e sociologia sono collegate in una forte stretta poiché entrambe rappresentano la riproduzione della realtà in cui viviamo, insieme sono un potente strumento di analisi della ciò che accade continuamente e quotidianamente intorno a noi e possiamo affermare che insieme costituiscono una unica unità salda e indissolubile. Insomma, Nisbet ci presenta una brillante ed elegante nuova facciata del contributo che sociologia, ormai legata per la vita all'arte, ha dato alla cultura odierna. Impossibile non restare affascinati ed incuriositi.

⁴ Morin E., *Sette lezioni sul pensiero globale*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2016, p. 21.

Cinéma, littérature: projections¹ di Giovanni Davide Locicero

Questo volume è una collettanea dedicata alle influenze del cinema sulla letteratura, pubblicata dalla Presse Universitaire de Rennes con il sostegno dell'UFR di Poitiers. La curatrice, Marie Martin, si pone l'obiettivo di indirizzarsi verso nuove forme di mediazione tra i due ambiti, non limitandosi a prendere in considerazione solo l'adattamento, l'influenza o la convergenza. Infatti, se l'adattamento negli ultimi anni è stato oggetto di ricerche che ne hanno ridefinito senso e margini di operatività, le altre due categorie risultano antiquate e prive di potere esplicativo. La copertina è stata ideata da Pierre Alferi, ed ha come titolo *Peeping Mot*, ovvero un gioco di



parole tra *Peeping Tom*, leggendario personaggio voyeur ma anche titolo originale del celebre film di Michael Powell (in italiano *L'occhio che uccide*, 1960).

L'elemento principale attorno a cui si svolge l'analisi è il fenomeno della proiezione ottica, definito come dispositivo psichico, un meccanismo di riconfigurazione dell'immagine in cui si realizza l'immersione dello spettatore e si predispone un'organizzazione di immagini in grado di articolare il reale e il simbolico. Questa interazione tra immagine e spettatore si appoggia sull'immaginario proprio delle modalità ottiche della proiezione.

La serie di scritti proposti fanno parte di un cantiere interdisciplinare che si divide in due settori: uno mirato a delineare una genealogia teorica dell'ipotesi proiettiva, inscrivendola in un quadro storico; l'altro più empirico, raccoglie saggi in cui, a partire dallo schermo, affiora il represso intimo storico e cinematografico, mettendo in luce il fenomeno della proiezione non solo come dispositivo ottico e immaginario, ma anche come processo psichico e memoriale.

¹Marie Martin (a cura di), *Cinéma, littérature: projections*, Poitiers, La Licorne, 2015.



Il primo di questi scritti teorici è di Emmanuel Plasseraud, che partendo dalla considerazioni di André Bazin su *L'Ève future* di Auguste de Villiers de l'Isle Adam, nota come nel critico francese si possa rilevare un cambiamento di sensibilità che porta a negare lo stato ipnotico e illusorio che permea il romanzo, che viene quindi descritto come “un heraut du realisme ontologique du cinema”. Plasseraud, dopo avere ricostruito le radici di una visione del mondo in cui la spiritualità rivestiva un ruolo chiave nell'ambito della produzione dell'arte, ma anche della critica, nota come sia necessario distaccarsi da una concezione ontologica del cinema per potere percepire le influenze simboliste che permeano un'opera come *L'Ève future*. In *Projection: métaphore, figure, dispositif*, di Véronique Campan, il fenomeno proiettivo viene analizzato in quanto metafora, processo figurale e dispositivo, rintracciando questi concetti in *Salon de 1765* di Diderot, in *Logiques de L'imaginaire* di Bertrand Gervais e in *L'idée de l'image* di Marie-Claire Ropars-Wuilleumier. Olivier Cheval parte dal Deleuze di *L'image-temps* per evidenziare gli scarti tra “le film de l'image” e “le film de la voix” nel cortometraggio *Cesarée* di Marguerite Duras, mostrando come la dinamica con cui suono e immagine interagiscono tra loro provochi raddoppi, metamorfosi o iperboli narrative.

Marie-Laure Guétin presenta i suoi studi su *Le décor-Ecran: l'exemple des fictions du décor dévoilées à l'intermonde*, in cui si teorizza che l'arredo filmico abbia, oltre alla sua funzione rappresentativa, una funzione metafisica in grado di correlare “le matériel (l'espace, les objets, l'architecture, la matière figurative) et l'immateriel (le sens, l'être, le desir, le temps)”.

In *Littérature contemporaine et scénario: les dynamiques intersémiotiques d'une forme projective*, di Fabien Gris, si può leggere una riflessione sullo status di forma d'arte riservato alla sceneggiatura, forma di scrittura che risente sia di una funzione di avantesto rispetto al film tratto da essa, sia di una concezione tecnicista che la fa apparire come un testo meccanico ed eccessivamente codificato. Tuttavia, non tutte le sceneggiature sono state scritte per essere girate, ma esistono numerosi casi limite (come *Film* di Anne Serre, 1998) in cui questa forma di narrazione rientra nel campo dell'opera letteraria. In questo senso lo scénario permette la proiezione un film immaginario “nello schermo interiore del lettore”, in modo che quest'ultimo possa concepirsi come spettatore: l'utilizzo di specifiche figure retoriche, come l'ipotiposi, e la presenza di uno scarto tra parola e immagine visualizzata, fanno sì che la sceneggiatura implichi una prospettiva cinematografica e intersemiotica.

Gli scritti del secondo settore hanno una natura più monografica: Guillaume Bourgois dedica il suo studio a *Mon Cas* (1986) di Manoel De Oliveira, film che mostra i legami tra il regista portoghese e l'opera poetica di Fernando Pessoa. Vengono inoltre presentati altri due saggi di Marie Martin: *L'écriture de la projection*, *Louis René Des Forêtes*, *Pierre Alferi*, *Christine Montalbetti*, in cui è analizzata la dimensione psichica dei processi proiettivi messi in gioco sia nella prospettiva dello spettatore che nei processi di riscrittura. *Du cinéma à la littérature, et retour: figures de la projection traumatique*, sempre della stessa autrice, presenta tre serie di pere cinematografiche in grado di



offrire “un éventail représentatif des possibilités projectives entre cinéma et littérature”, casi differenti che si fondano tutti su un'esperienza di proiezione che mette in relazione “les images fugaces inscrites sur un écran et le choc du sujet”. «*L'histoire fut suspendue mais se poursuit ailleurs*»: *Recyclage des films, projection des phrases chez Pierre Alferi*, di Paul Echinard-Garin è anch'esso dedicato al poeta francese. Francis Vanoye è l'autore di *Adaptation secrètes. À propos de Claude Chabrol et de Georges Simenon*, saggio che mette in luce l'opera del regista francese, attraverso i suoi “adattamenti segreti” delle opere dell'inventore di *Maigret*, il cui immaginario letterario e visuale influenza il regista conferendo ai suoi film un alone di mistero e un potere di seduzione. *Échange des regards: Schnitzler, Kubrick et Kieslowsky*, di Gaspard Delon, è un saggio consacrato ad *Eyes Wide Shut* di Stanley Kubrick, la cui tesi sostiene che il film non sia ispirato solo al romanzo di Schnitzler, ma anche a *Decalogo 3* di Kieslowsky, mettendo in luce come l'adattamento porti a risultati complessi, con le pagine del libro che vengono adattate attraverso il loro rapporto con altri film.

L'insieme degli scritti costituisce un quadro coerente, e l'orientamento interdisciplinare viene rispettato senza che si arrivi alla preminenza di specifici settori disciplinari a discapito di altri. Questa, in fondo, è una condizione necessaria per rendere concreto il tentativo di ampliare l'orizzonte operativo dell'immaginario, sviluppando nuovi strumenti che permettano di rilevare come quest'ultimo entri in gioco nella contemporaneità e nelle sue pratiche, che coinvolgono i testi e le immagini, le parole e le cose.

Kant and the Problem of Metaphysics¹

By Tom Cumming

Kant and the Problem of *Metaphysics* represents Martin Heidegger's first attempt at an interpretation of Kant's *Critique of Pure Reason* (1781). This text is notable in three senses. First, in its overarching narrative which places Kant's conception of the transcendental imagination at the very heart of his critical philosophy. Second, for the finer details of Heidegger's interpretation of Kant - these are principally edifying to students of Heidegger, rather than Kant. Third, for its merits as a work of Kant scholarship. Heidegger himself acknowledges his shortcomings in this regard - in his preface to the fourth edition, he states that his interpretation was carried out 'from within the horizon of the manner of questioning set forth in *Being and Time*' but admits that 'Kant's question is foreign to it' (xviii). We should give Heidegger some credit for conceding something to accusations that his interpretation is a "violent" one, but it is possible that he overstates just how "foreign" Kant's philosophy is to his own. Indeed, Heidegger's association of Kant's project with his own is not an implausible interpretive move.



In *Being and Time*, Heidegger defines "being" as 'that which determines entities as entities, that on the basis of which entities are already understood' (1962: 26). There is a Kantian inflection to this way of conceptualising 'the question of being' (1962: 21). Heidegger is not attempting a metaphysics of entities "in themselves", but attempting to clarify the conditions for our relationship to them - we might say that Heidegger is

In *Being and Time*, Heidegger defines "being" as 'that which determines entities as entities, that on the basis of which entities are already understood' (1962: 26). There is a Kantian inflection to this way of conceptualising 'the question of being' (1962: 21). Heidegger is not attempting a metaphysics of entities "in themselves", but attempting to clarify the conditions for our relationship to them - we might say that Heidegger is

¹ Martin Heidegger, *Kant and the Problem of Metaphysics*, trans. by Richard Taft, (Bloomington: Indiana University Press, 1990).



interested in how human *intentionality* is possible, how we have access to entities in the first place. In *Kant and the Problem of Metaphysics*, he tends to pursue this question in terms of how representations or images are formed (64). For Heidegger, it is only then that we could attempt anything like a traditional metaphysics or ontological investigation of entities². Heidegger's project of "fundamental ontology" roots an analysis of the "being" of objects in the specific way in which creatures like us ("Dasein") relate to them. This project is then intelligible as a development of Kant's transcendental project, which downgrades epistemology in favour of a very particular version of ontology. In *Kant and the Problem of Metaphysics*, Heidegger first of all attempts to bring their aims closer together. Heidegger identifies the possibility of "synthetic a priori judgments", the driving question of Kant's first Critique, with his own question of 'the possibility of ontological knowledge' (9; see Kant, 1997: B20). Heidegger argues along the same lines as *Being and Time* here, that 'experience of beings is itself always already guided by ontological understanding' (9). Heidegger here is equating Kant's concept of a "transcendental condition" - in this case, a condition for the possibility of synthetic a priori judgements - with his own focus on the conditions of access to objects. This becomes plausible if we view the possibility of synthetic a priori judgements as necessarily entailing an explication of the constitution of the 'general structure of experience', as P.F. Strawson might put it (1966: 15). Later in the text Heidegger defines ontological knowledge as 'the condition for the possibility that in general something like a being can itself stand in opposition to a finite creature' (50). This accords directly with Kant's transcendental language and Strawson's way of interpreting Kant. It is really only Heidegger's insistence on the language of ontology that creates difficulties, as it leads him to reject an understanding of Kant's first Critique based in a theory of experience as well as a theory of knowledge (11). This is somewhat alleviated as Heidegger moves to focus on the possibility of representation, or the formation of an image (64 - 65), which is compatible with these various ways of discussing Kant's project, as "representation" for Kant is something of a blanket term for a constituent content of experience, thought, or intuition.

It seems that Heidegger makes this move in his attempt to further downgrade the status of epistemology in the first Critique, although he continues to use the term "knowledge" in the sense of "ontological knowledge", as he defined it above. In *Being and Time*, Heidegger uses phenomenological descriptions of everyday life in order to explicate the basic ways in which human beings relate to objects. For Heidegger, the "being" of objects is based in the structure of everyday activity. Intentionality should not be construed as a mental state expressible in judgements or as the exercise of a capacity for knowledge, and accordingly objects should not be conceived as substances

² Heidegger may disavow the possibility of any kind of metaphysics, but it follows from his affirmation of the natural sciences that it would be possible to construct an ontology of the objects of natural science - it is just that this ontology would have to be rooted in fundamental ontology.



with properties. Objects are "ready-to-hand" - tools that are grasped intuitively and unreflectively in terms of their use in practical situations (see Heidegger, 1962: 98). Essentially, there is no epistemic intermediary involved. As is well known, Kant's architectonic of reason posits the existence of a faculty of understanding, and a faculty of sensibility. The faculty of sensibility produces *intuitions* from sensations, and the faculty of understanding applies concepts to these intuitions - in this case, pure a priori concepts (see Kant, 1997: B125). In order to usher Kant away from an irreducibly epistemological characterisation of intentionality, Heidegger emphasises the role of intuitions over concepts: 'knowledge is primarily intuition, i.e. a representing that immediately represents the being itself' (19), and that 'any interpretation that attempts to construe knowledge as "judging" violates the decisive sense of the Kantian problem (15-16). Heidegger also speaks about the ability to 'take the being in stride' (63). Heidegger's interpretive moves here serve to redefine a representation as something much closer to Heidegger's picture of the ready-to-hand in *Being and Time*, as something immediate and non-epistemic - i.e. an intentional state that does not involve a judgement.

The first division of *Being and Time* might seem to answer Heidegger's Kantian concern about the very possibility of our intentional access to objects. Part of this story is the positing of objects as tools, grasped in terms of their use. Heidegger goes on to argue that their possible use is determined by their belonging a contextual network of other tools and the tasks which they are used to accomplish, and in turn relate to wider concerns in human life - how human beings understand their own identity and existential purpose. The possible range of tasks, activities and usages are dictated by social norms and their linguistic articulation in "discourse". The first division then serves to explicate the structure of this everyday background upon which objects are first of all intelligible (see Heidegger, 1962: 107). In *Kant and the Problem of Metaphysics*, Heidegger describes this as the object's 'horizon of possible encountering' (63). This is where the important philosophical shift happens. Heidegger is not content with what he has achieved in the first division of *Being and Time*. In the second division he attempts to root the aforementioned structure of everyday life in a primordial conception of temporality, stating that 'the ontological structures of Dasein which we have previously obtained' must be revisited in terms of their 'temporal meaning' (1962: 277). The general idea is that the contextual network that runs from tools, to tasks, to ways of life, to the wider existential concerns of the individual, is essentially temporal in nature. It is rooted in the past and directed toward the future. Therefore, Heidegger's question of being finds a possible answer in a particular conception of temporality. The task of *Kant and the Problem of Metaphysics* is to demonstrate Kant's importance as a original philosopher of temporality.

The overarching argument of *Kant and the Problem of Metaphysics* is to emphasise the role of the "schematism" in Kant's philosophy. Kant conceives of the schematism in



order to close a problematic philosophical gap between concepts and intuitions, which need to combine to make synthetic a priori judgements possible. The question is, where do pure concepts of the understanding, which are universals, get their rules for application to intuitions, which are particulars?

Pure concepts of the understanding are entirely heterogeneous from empirical intuitions (and, indeed, from sensible intuitions in general), and can never be met with in any intuition. How, then, can the intuition be subsumed under the concept, or how can the categories be applied to appearances?' (Kant, 2007: A137)

Kant argues, therefore, that there must be representations that mediate between pure concepts and sensible intuitions, and that these are rooted in the mediating faculty of the transcendental imagination; 'this representation of a general procedure of the imagination by which a concept receives its image, I call the schema of this concept' (Kant, 2007: B180). Each pure concept has schema, and these schemata are '*a priori* determinations of time according to rules' (Kant, 2007: B184 - 185). The thought here is that universal concepts have temporal properties which correspond to the particular temporal properties of intuitions. The important thing for Heidegger is that Kant seems to have designated *time* as the root of the possibility of synthetic a priori judgements, or "ontological knowledge", just as Heidegger does in *Being and Time*. Heidegger therefore states that 'the transcendental schematism is consequently the ground for the inner possibility of ontological knowledge ... thus it is time, as given a priori, which in advance bestows upon the horizon of transcendence the character of the perceivable offer (74). Putting this into the language of *Being and Time*, the background structure of our everyday intentional access to objects (the horizon of transcendence) is available only on the basis of temporality, which is rooted in the transcendental imagination, which unites the faculties of understanding and sensibility. For Heidegger, Kant is the only philosopher before himself that saw the crucial philosophical role of temporality, but failed in his inability to 'say any more about this' (140); for Kant, the schematism is 'an art hidden in the depths of the human soul' (Kant, 2007: B180). The "violence" of Heidegger's interpretation comes in his intention to 'bring out what Kant "had wanted to say"' in the wake of his pronouncement of Kant's failure (141). How we assess this is difficult, for a lot rests on how plausible one finds the philosophical jump from the first division of *Being and Time* to the second division; whether it is in the end possible to isolate what look like metaphysical conditions for human intentionality from the causal conditions which both Heidegger and Kant are pitted against, and the normative conditions which both are committed to. In a sense, Heidegger goes in the opposite direction of Strawson - Strawson wants to discuss 'the limits of experience', where Heidegger wants to delve ever deeper into the ground of these limits, even where Kant has declared these



explanations to come to an end at the human soul (Strawson, 1966: 17). The analytic reception of Heidegger has overwhelmingly focused on division one of *Being and Time* for the very reason that it seems to find a ground for intentionality in practical activity and social norms, before Heidegger obscures this in the metaphysical language of temporality.

This may be why *Kant and the Problem of Metaphysics* is an overlooked work in the analytic reception of Heidegger, because the story that Heidegger tells about temporality and the transcendental imagination eclipses other edifying aspects of Heidegger's work on Kant. Heidegger's encounter with a Kantian vocabulary of concepts and intuitions results in some points of interest for an interpretation of Heidegger. I used the terms "unreflective", "immediate", and "intuitive" to characterise how Heidegger conceives the primary mode of human intentionality. Heidegger's hostility to an epistemic characterisation of a phenomenology of everyday practical activity, which he describes in terms of "unthematized" encounters with objects, has been used to construe him as a non-conceptualist, or somebody who opposes the view that the content of perception must be expressible in propositions (see Schear, 2013 for an overview of the principle debate as it relates to Heidegger). This has been a longstanding interpretation of Heidegger in the context of Anglo-American analytic philosophy. A non-conceptualist interpretation of Heidegger therefore must be able to explain certain statements that Heidegger makes in *Kant and the Problem of Metaphysics*. For example, Heidegger says that 'the intuited is only a known being if everyone can make it understandable to oneself and can thereby communicate it' (19), implying that propositional articulation of intentional content is a necessary possibility. He later emphatically states that 'all finite knowing ... as thinking intuiting, is necessarily conceptual' giving a concrete example; 'thus, in the immediate perception of something at hand, this house for example, the schematizing premonition of something like a house in general is of necessity already to be found' (71). The drawback of reading *Kant and the Problem of Metaphysics* as a work that will tell us something substantive about Heidegger's own philosophical positions is that while he does put words in Kant's mouth, it is never absolutely clear whether he himself would endorse them. My own view is that Heidegger does want to endorse the above statements; he has not shied away from altering or clarifying Kant's vocabulary to suit his own purposes, and I do not believe he would use the words "necessarily" and "necessity" so casually if the role of conceptuality was opposed to his philosophical position. I should mention Sacha Golob's *Heidegger on Concepts, Freedom and Normativity* (2013) for a serious consideration of these issues. Golob attempts to redraw the traditional lines of analytic Heidegger interpretation, including recasting him as a conceptualist, with reference to Heidegger's work on Kant. I find much of the value of *Kant and the Problem of Metaphysics* not in Heidegger's focus on the transcendental imagination and the schematism, but in forcing Heidegger to fit his philosophical vocabulary to far more amenable to contemporary research around intentionality and perception.



Bibliography

Golob, S (2013) *Heidegger on Concepts, Freedom and Normativity*, Cambridge University Press.

Heidegger, M (1962) *Being and Time*, trans. MacQuarrie & Robinson, Blackwell Publishing, Oxford.

Heidegger, M (1990) *Kant and the Problem of Metaphysics*, trans. Taft, Indiana University Press, Indiana.

Kant I (1997) *Critique of Pure Reason*, trans. Weigelt, Penguin, London.

Strawson, P. F (1966) *The Bounds of Sense*, Routledge, Oxford.

