

NUMBER 24 . YEAR XIII / DECEMBER 2024

ISSN 2281-8138



# SHADOWS OF THE SOCIAL

 MIMESIS EDIZIONI

Mimesis Edizioni  
via Risorgimento, 33 - 20099 Sesto S.G.  
(MI) - Italy phone/fax +39 02 89403935  
Email: [mimesis@mimesisedizioni.it](mailto:mimesis@mimesisedizioni.it)

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



ISSN 2281-8138  
[www.imagojournal.it](http://www.imagojournal.it) -  
[rivistaimago@gmail.com](mailto:rivistaimago@gmail.com)



## **Editor in Chief**

**Pier Luca Marzo** (*University of Messina*)

**Milena Meo** (*University of Messina*)

## **Editorial Board**

**Francesco Barbalace** (*University of Reggio Calabria*)

**Mariavita Cambria** (*University of Messina*)

**Antonio Camorrino** (*University of Naples "Federico II"*)

**Marianne Celka** (*Paul Valéry University Montpellier 3*)

**Fabio D'Andrea** (*University of Perugia*)

**Matthijs Gardenier** (*Paul Valéry University Montpellier 3*)

**Giovanni La Fauci** (*University of Messina*)

**Luca Mori** (*University of Verona*)

**Maria Giovanna Musso** (*University of Rome "La Sapienza"*)

**Daniela Pomarico** (*Paul Valéry University Montpellier 3*)

**Vincenzo Susca** (*Paul Valéry University Montpellier 3*)

**Antonio Tramontana** (*University of Messina*)

**Neil Turnbull** (*Nottingham Trent University*)

**Bertrand Vidal** (*Paul Valéry University Montpellier 3*)

## **Scientific Committee**

**Sabah Abouessalam** (*Institut National d'Aménagement et d'Urbanisme*), **Alfonso Amendola** (*Università degli Studi di Salerno*), **Vania Baldi** (*University of Aveiro*), **Luisa Bonesio** (*Università di Pavia*), **Sergio Brancato** (*Università degli Studi di Napoli "Federico II"*), **David Brown** (*Cardiff Metropolitan University*), **Fulvio Carmagnola** (*Università di Milano - Bicocca*), **Antonella Cammarota** (*Università di Messina*), **Vanni Codeluppi** (*Università di Modena e Reggio Emilia*), **Stefano Cristante** (*Università del Salento*), **Derrick De Kerckhove** (*University of Toronto*), **Luisa Del Giudice** (*American Folklore Society*), **Ubaldo Fadini** (*Università di Firenze*), **Kenneth Frampton** (*Graduate School of Architecture, Planning and Preservation at Columbia University*), **Tonino Griffiero** (*Università di Tor Vergata*), **Bruno Gullì** (*Long Island University of New York*), **Paolo Jedlowski** (*Università della Calabria*), **Philippe Joron** (*Paul Valéry University Montpellier 3*), **Serge Latouche** (*Université Paris-Sud*), **Michel Maffesoli** (*Université Paris V*), **Ingo Meyer** (*Bielefeld University*), **Carlo Mongardini** † (*Università di Roma "La Sapienza"*), **Edgar Morin** (*Centre National de la Recherche Scientifique*), **Francesco Parisi** (*Università di Messina*), **Tonino Perna** (*Università di Messina*), **Mario Perniola** † (*Università di Roma Tor Vergata*), **Andrea Pinotti** (*Università di Milano*), **Luigi Prestinzenza Puglisi** (*Università di Roma La Sapienza*), **Valentina Raffa** (*University of Messina*), **Caterina Resta** (*Università di Messina*), **Ambrogio Santambrogio** (*Università di Perugia*), **Antonio Scurati** (*Libera Università di Lingue e Comunicazione*), **Domenico Secondulfo** (*Università di Verona*), **Patrick Tacussel** (*Université Paul-Valéry, Montpellier III*), **Bron Taylor** (*University of Florida*), **Dario Tomasello** (*Università di Messina*), **Gabriella Turnaturi** (*Università di Bologna*), **Andreas Wittel** (*Nottingham Trent University*), **Jean Jacques Wunenburger** (*Università Jean Moulin Lyon*), **Martine Xiberras** (*Paul Valéry University Montpellier 3*).





# SHADOWS OF THE SOCIAL

EDITORS:

ANTONIO CAMORRINO

NICOLA PANNOFINO





# Index



## *Editorial*

Antonio Camorrino  
Nicola Pannofino

11

Shadows of the Social. The Imaginaries of Otherness, of the Invisible, of Silence



## *Topic*

Antonio Camorrino  
Nicola Pannofino

16

*Ombre*. Riflessioni sulla sociologia dell'immaginario

Elena Savona

35

"Traumi culturali", ombre e rimossi: un'analisi di sociologia dell'immaginario

Massimiliano Panarari

51

«Tecno-ombre». Una proposta di lettura di alcuni immaginari delle culture sociali della Silicon Valley e del "lato oscuro" dell'Ideologia californiana

Ilaria W. Bianco

73

A hauntology of the 'American Nineties'. Reenchanted imaginaries in the shadow of two deaths

Antonella Napoli

91

Mito, media e *Poor Things* L'elaborazione sociale della morte al tempo dell'Intelligenza Artificiale

Antonella Capalbi

107

Quando il trauma è un abuso sessuale subito da uomini: silenzi, omissioni e invisibilità nella miniserie Netflix "Baby Reindeer"

Federica Guida

125

Luci nell'ombra: scrittrici in soffitta tra creazione e resistenza

Francesco Pira  
Roberta Casagrande

143

"Ghosting" and the implications of digital in the phenomenon of Romantic Scams

Marco Castagnetto

167

Vivere e morire nell'Hyperrepublic. Verso una sociologia speculativa



## *Off-Topic*

Alfonso Amendola  
Martina Masullo

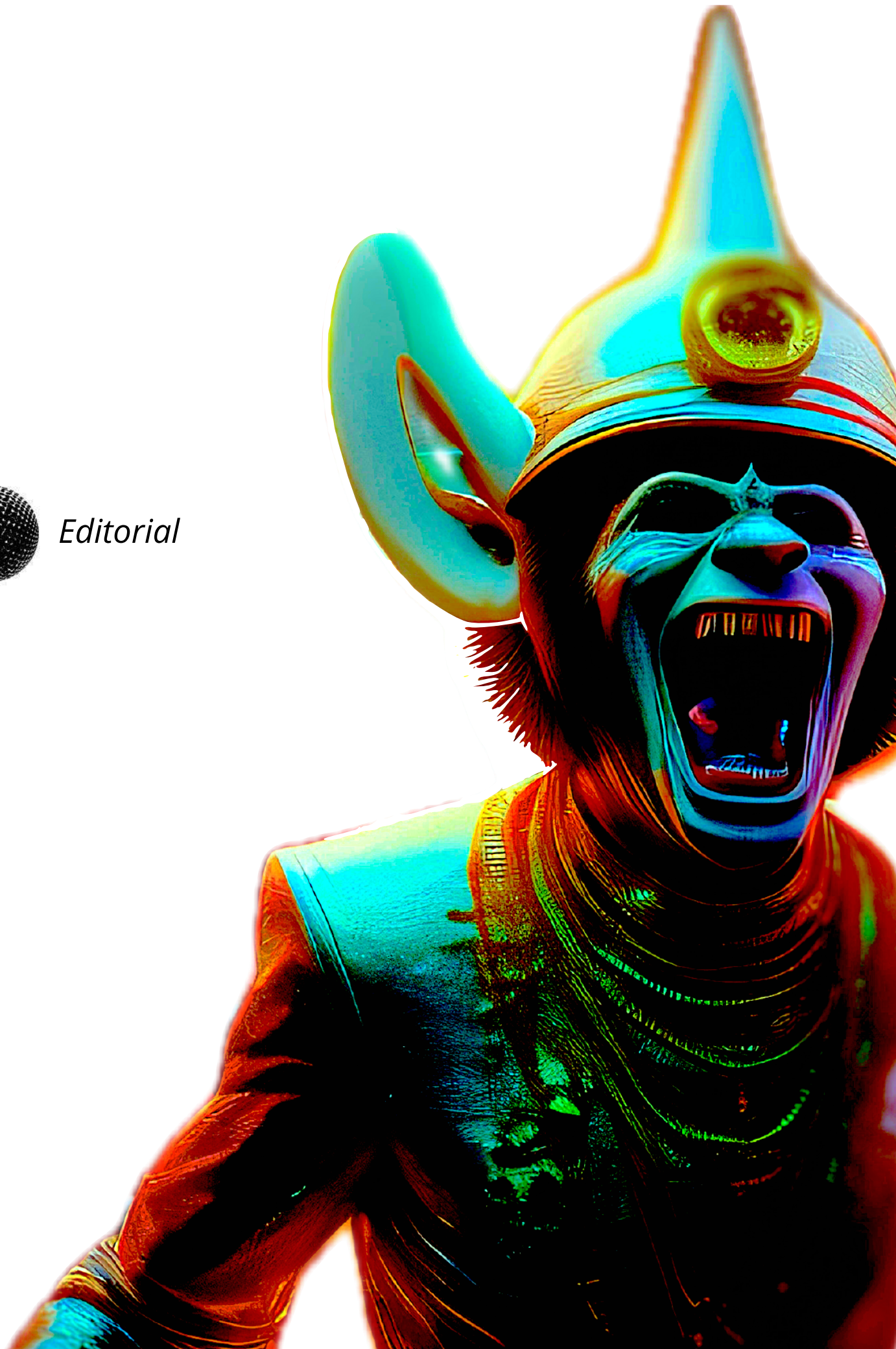
315

Del guardare tecnologico. Modelli d'arte contemporanea e IA





*Editorial*







## Shadows of the Social. The Imaginaries of Otherness, of the Invisible, of Silence

La sociologia ha tradizionalmente privilegiato una rappresentazione “diurna” - analoga al medesimo regime dell’immaginario descritto da Gilbert Durand - del proprio oggetto di studio: le molteplici forme dell’agire si dispiegano in un’atmosfera di visibilità che le rende osservabili e analizzabili. Malgrado questa rappresentazione, ogni società si confronta inevitabilmente con le proprie zone d’ombra, con un *backstage*, metaforico o letterale, in cui si annidano silenzi, tabù, traumi collettivi, dimenticanze, paure, fantasmi, territori abbandonati. Questo immaginario ha accompagnato l’intero percorso della civilizzazione in Occidente, testimoniando l’irruzione nell’ordine socialmente condiviso di un’alterità. E anche la società odierna, pur connotata da una crescente esigenza di trasparenza e visibilità, è pervasa da un proprio immaginario umbratile. La presente *Issue* invita a una riflessione sulle “ombre del sociale”, ovvero sugli immaginari attraverso cui una cultura elabora, sperimenta e comunica la dimensione oscura che la costituisce, insidia e infesta.

I saggi raccolti in questa *Issue* declinano il tema delle ombre del sociale da sensibilità disciplinari diverse, esplorando alcune possibilità espressive del campo dell’immaginario umbratile.

Elena Savona impegna non solo la prima parte dell’articolo in un utile approfondimento teoretico sulla sociologia dell’immaginario, precisandone i contenuti concettuali che corredano questo complesso ambito analitico. Ciò fatto, propone di intendere i «traumi», soprattutto quelli che attentano a una solida costruzione della «memoria collettiva», quali «zone d’ombra della società postmoderna»: «l’oblio e il rimosso» vengono immaginalmente impastati da Dioniso, che li fonde, digestivamente, in un «presentismo» non privo di venature nostalgiche. Questa viva contraddizione costituisce il terreno su cui fioriscono fenomeni animati da una vibrante «*coincidentia oppositorum*». L’autrice, infine, discute l’«osceno» quale segnale inconfutabile di tale «notturnizzazione» dell’esperienza postmoderna.

Massimiliano Panarari lascia dialogare fecondamente prospettive analitiche differenti - dalla «sociologia della cultura e dell’immaginario, [alla] sociologia della scienza e della tecnica [sino all’] analisi del discorso» - allo scopo di evidenziare quel fenomeno che l’autore stesso definisce «tecno-ombre»: il paesaggio, non solo simbolico, in cui viene dispiegandosi questo processo, è quello della Silicon Valley. Gli Stati Uniti - sostiene in modo convincente Panarari - rappresentano il luogo di una genesi immaginale peculiare, in virtù della quale le pulsioni capitalistiche



germinano lungo assi valoriali che rinviano a peculiari costellazioni ideologiche e simboliche. Così, anche la «rivoluzione digitale» si carica di significati altri, eccedenze di senso quasi-sacre, in ragione di un immaginario costitutivamente ambivalente: mentre formula grandiose promesse di «trasparenza», partorisce al contempo inquietanti zone d'ombra. Scenari «postmaterialisti» nei quali convergono in un collage tipicamente postmoderno, sensibilità transumanistiche, New Age, gnostiche e *high-tech*: è «l'ideologia californiana», bellezza!

Nell'articolo di Ilaria Bianco, le ombre sono quelle di un'epoca della cultura americana, che ha inizio il 9 novembre 1989, giorno della caduta del muro di Berlino, e fine l'11 settembre 2001, giorno dell'attacco alle Torri Gemelle di New York. Il decennio che va dall'una all'altra è un momento liminale, «una vita tra due morti», per usare l'espressione di Wegner richiamata dall'Autrice, rispettivamente riconducibili al venir meno delle certezze morali e ideologiche che sostenevano la contrapposizione durante la Guerra Fredda e l'indebolirsi della supremazia culturale e politica degli Stati Uniti contro il terrorismo islamico. L'immaginario degli anni Novanta è segnato dalle ombre di queste due date che, con le categorie dell'*hauntology* di Jacques Derrida e Mark Fisher, marcano una disgiunzione temporale e storica nella cultura americana.

Antonella Napoli osserva come le produzioni medialità mobilitino le forze del mito attraverso una riattualizzazione in forma contemporanea di racconti intorno a dilemmi e angosce senza tempo, quali, soprattutto, quelli legati alla morte. Tuttavia, l'ombra ineluttabile che la morte trascina con sé, è sublimata attraverso le più diverse figure che cinema e fumetto consacrano alla ribalta: in questo modo, l'immaginario del fantastico, a esempio, pare mitigare l'ansietà di cui la 'Vecchia Signora' fatalmente si fa portatrice. Attraverso un processo di spettacolarizzazione esso ne depotenzia la carica corrosiva. Ma è grazie all'analisi dell'opera *Poor Things!* che l'autrice riesce a svelare alcune tracce mitiche che riposano – per emergere poi ineluttabilmente – nel fondo immaginale: il «doppio», la «caverna», «l'illimitato/la creazione», etc. Napoli procede poi riflettendo sulla questione dell'alterità attraverso un'indagine delle radici mitiche di scienza e tecnica soprattutto quand'esse confluiscono in scenari «generativi» come quelli che soggiacciono all'immaginario della IA.

Il rapporto tra immaginario e genere indirizza anche il contributo di Antonella Capalbi, nel cui saggio affronta il caso della serie televisiva *Baby Reindeer* trasmessa da Netflix nel 2024. La storia raccontata è quella di un abuso sessuale di cui è vittima un uomo perseguitato da una stalker. Dietro questo abuso finzionale, che ribalta gli stereotipi di genere, se ne cela però un altro, che Richard Gadd, sceneggiatore e protagonista della serie ha realmente subito da parte del padre. Ma questo secondo abuso resta come un non-detto nella narrazione principale, una vicenda dolorosa che non può essere dichiarata. Il saggio di Capalbi sottolinea la crescente influenza dei media nella costruzione dell'immaginario collettivo e la serie oggetto di analisi costituisce un esempio originale del modo in cui il linguaggio audiovisivo possa mettere in scena un episodio drammatico che è difficile da rappresentare non solo perché segna un trauma nella biografia individuale, ma anche nel suo essere trauma culturale in contrasto con i modelli sociali che definiscono la maschilità.



Nella proposta di Federica Guida l'ombra è metafora che delimita gli spazi della casa, spazi marginali in cui le strutture di potere tradizionale confinano la donna in quanto moglie e madre, assegnando invece agli uomini la gestione dello spazio pubblico. Le pagine del saggio penetrano in queste aree invisibili della domesticità femminile, come la camera da letto e soprattutto la mansarda, luoghi del lavoro e temi presenti nella produzione letteraria delle tre scrittrici al centro del saggio, Virginia Woolf, Sylvia Plath e Marlen Haushofer. Attraverso una lettura sociologica della loro opera e al confronto che l'Autrice instaura con le analisi di Bachelard e Durand sul simbolismo dello spazio, l'ombra e gli ambienti a essa associati non si riducono a un semplice stato di oscurità e subalternità, ma diventano condizioni per esprimere creatività e promuovere innovazione culturale, grazie al quale "l'immaginario è diventato un atto di resistenza".

Francesco Pira e Roberta Casagrande suggeriscono un'intrigante pista di ricerca, evidenziando quanto il «*ghosting*» – pratica sempre più diffusa nell'universo delle relazioni online – possa intendersi, immaginalmente, come uno spazio d'ombra della vita associata contemporanea. I rapporti di natura romantica vengono crescentemente associati, secondo gli autori, a scambi di carattere consumistico laddove la «gratificazione personale» guadagna un indiscusso primato su, di converso, un investimento emotivo di lunga durata. Il «fenomeno del *romantic scams*» svela quanto l'usura della relazione con l'alter assurga oggi a un livello superiore, per così dire. L'alter difatti – inteso come «non-cosa», proseguono Pira e Casagrande – è vissuto alla stregua di una mera fonte di arricchimento: questi si trasforma in una «vittima» di strategie in cui l'«intimità digitale» è giocata contro quest'ultima in forma «manipolatoria» per mano di un 'predatore' non solo emotivo.

Le ombre delle nuove tecnologie sono approfondite nel saggio di Marco Castagnetto, nel quale viene avanzata la prospettiva di una "sociologia rizomatica", un approccio volto a integrare gli strumenti sociologici "in contesti narrativi di *world building* creati intenzionalmente per esplorare scenari ipotizzabili". L'analisi prende le mosse da un'invenzione letteraria dell'Autore, Hyperrepublic, un mondo immaginario ambientato in un futuro post-apocalittico, nel quale l'umanità vive in megalopoli sotterranee regolate da una tecnologia immersiva che crea la simulazione di una società denominata Consensus. L'espedito di questa narrazione distopica relativa a un mondo iper-tecnologico permette di delineare gli immaginari rizomatici, quegli immaginari "radicati nell'oggi ma reificati in tanti domani possibili". Mediante questa riflessione sul presente che si apre a una speculazione sul futuro, il saggio evidenzia come i più recenti sviluppi della nanorobotica e dell'intelligenza artificiale renderanno necessario confrontarsi con le *black boxes* insite negli strumenti digitali, ovvero con le ombre di una tecno-cultura dell'avvenire.

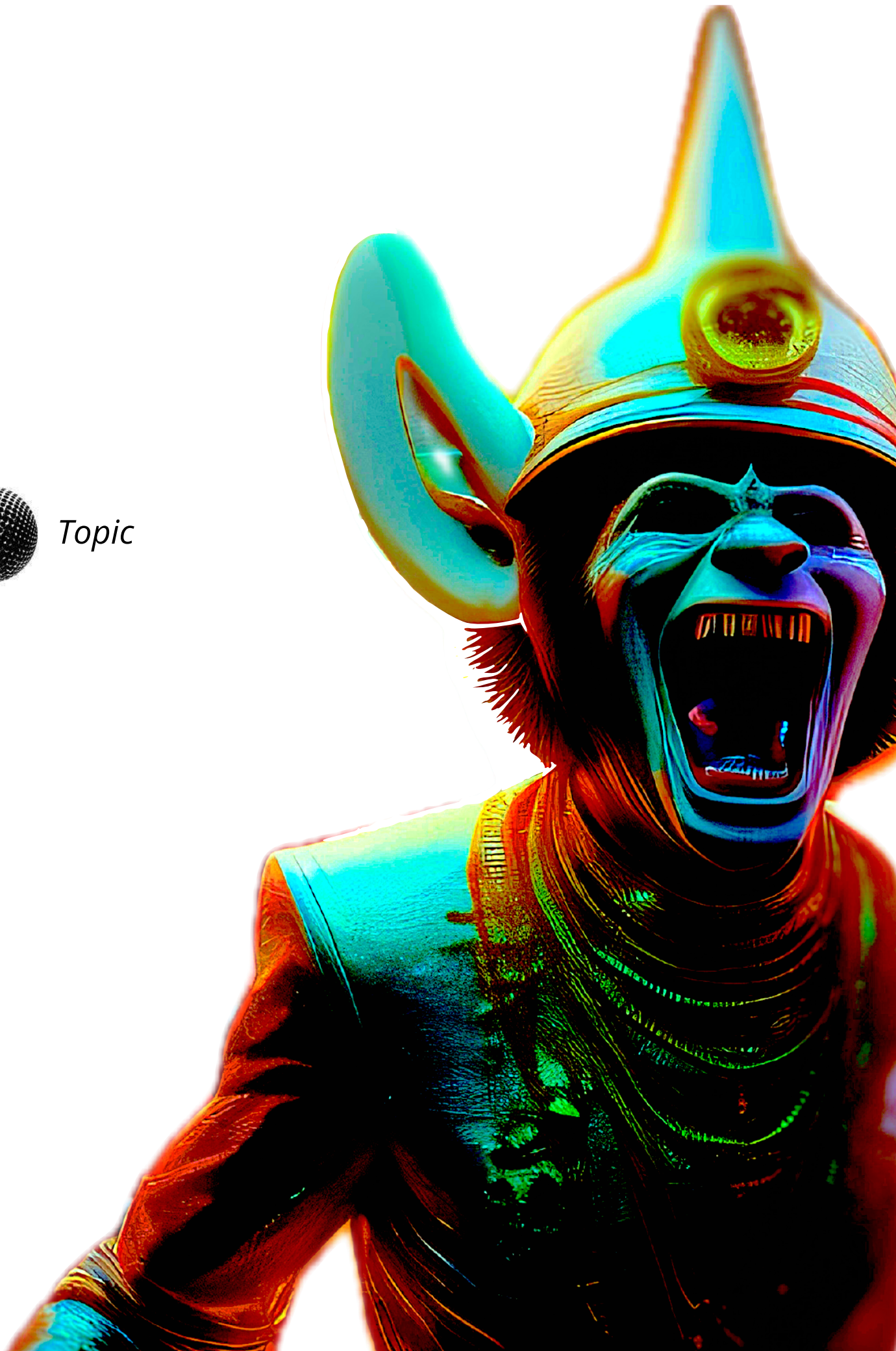
Antonio Camorrino  
Nicola Pannofino







*Topic*







A JOURNAL OF THE  
SOCIAL IMAGINARY



# Ombre. Riflessioni sulla sociologia dell'immaginario

Antonio Camorrino

antonio.camorrino@unina.it

Department of Social Sciences | University of Naples Federico II

Nicola Pannofino

nicolaluciano.pannofino@unipegaso.it

Department of Psychology and Health Sciences | Pegaso University, Naples



## Abstract

*Shadows. Reflections on the sociology of the imaginary*

This article aims to elaborate, according to the analytical perspective of the sociology of the imaginary, a reflection on the "shadows of the social", a category that includes a heterogeneous set of phenomena – such as traumas, taboos, forgetfulness, ghosts, abandoned places, secrets – connected to the dimension of otherness, invisibility and silence. The sociological study of shadows offers a privileged observatory to deal with one of the sources of construction of the contemporary imaginary. The shadowy imaginary is the device through which today's culture elaborates, experiments and communicates the hidden dimension, the backstage, that constitutes it. Starting from an epistemological reflection on the sociology of the imaginary and on the conceptual categories that found it, the article focuses in the second part on the relationship between shadows and society.

## Keywords

Imagery | Rêverie | Archetype | Shadow | Backstage

## 1. Introduzione: breve nota epistemologica alla sociologia dell'immaginario<sup>1</sup>

**1.** Vorrei profittare di queste poche pagine a mia disposizione per segnalare quanto – in una *Issue* dall'oggetto così peculiare – la prima *ombra* ricada proprio sulla prospettiva d'analisi che la presente rivista si impegna oramai da anni, col suo costante lavoro di produzione scientifica, a rischiarare. Frequentare con costrutto quest'ambito sociologico non è affatto un compito semplice. Innanzitutto, poiché le più fitte nubi epistemologiche si addensano proprio sul concetto di «immaginario». Ciò, in soldoni – e i miei colleghi sanno bene a cosa alludo – si risolve sovente nel ritenere tale angolazione analitica esaudita col mero utilizzo nel corso della trattazione, a piacere, del suddetto termine. Così, in modo pressoché indiscriminato, a narrazione, visione del mondo, cosmologia, etc., si attribuisce abusivamente una fungibilità col concetto invece assai più circostanziato di «immaginario». Ciò crea una confusione teorica che osteggia l'affermazione distinta e coerente di un campo di osservazione sociologico, altrimenti assai fecondo e originale, senz'altro necessario.

L'uso scomposto del concetto, l'applicazione «intuitiva» e «colorita» del termine, viene a costituire il principale «ostacolo epistemologico» sulla strada di una sociologia dell'immaginario che possa legittimamente proclamarsi attrezzatura scientifica indispensabile per lo scrutinio della vita aggregata (Bachelard, 1995: 17, 18). Per consolidare tale prospettiva, insomma, occorre forse – da questo specifico punto di vista – 'prescrivere' una cura bachelardiana, per così dire, capace di restituire alla grammatica dell'immaginario un rigore troppe volte disatteso. Per quanto possa apparire paradossale, è proprio rinforzando il perimetro razionale-scientifico di questo particolare tipo di sguardo analitico, che diviene possibile produrre un solido paradigma sociologico che si occupi della sfera immaginale: la strabordante malia dei valori inconsci che irrompono e informano il mondo vitale richiede – se vuol essere indagata con minuzia e distacco – una vigilanza costante da parte dell'osservatore (Geymonat, Redondi 1978: XIV-XV). L'esortazione epistemologica che ne consegue – sosterrebbe forse Bachelard – ammonisce il sociologo dell'immaginario circa la «seduttiva» potenza delle immagini e delle continue «valorizzazioni primitive» che queste inducono nel soggetto: l'essere umano sperimenta la realtà attraverso traduzioni «intime» dei significati che da questa promanano. Tali 'traduzioni' attingono il loro senso ultimo non da una granitica oggettività del mondo (la vita quotidiana è invasa e trasfigurata dalle correnti «profonde» che l'attraversano incessantemente) piuttosto, per l'appunto, da ricorrenti immersioni in perlopiù inavvertite «*rêverie*» (Bachelard, 2010: 114-115). D'altra parte, lo stesso pensiero scientifico (base delle scienze cosiddette 'dure'), lo strumento più versato a una fedele restituzione del reale, è tutt'altro che impermeabile alle infiltrazioni immaginali: esso deve essere ed è, nei fatti, sottoposto



<sup>1</sup> Il paragrafo 1 "Introduzione: breve nota epistemologica alla sociologia dell'immaginario" è redatto da Antonio Camorrino; il paragrafo 2 "Le ombre e la società" è redatto da Nicola Pannofino.

a un costante e rigoroso controllo per mezzo dell'esperimento e dell'esercizio della logica e della razionalità, tuttavia «ogni idea pura implica un'applicazione psicologica» che non può mai interamente sottrarsi all'«impurità metafisica» (Bachelard, 1978: 6, 5). Anche l'ambito delle cosiddette 'scienze esatte', dunque (in accordo con le magistrali analisi a opera di Bachelard), non può dirsi totalmente estraneo a quell'orientamento che, «intimamente», trova inconscia ispirazione nella costellazione mitica e simbolica veicolata dal dominio immaginale in un dato momento storico: il campo scientifico, per quanto – come precisato – si connota per essere disciplinato da una regolamentazione assai stringente, *de facto*, rappresenta anch'esso, a modo suo, una delle proteiformi filiazioni dell'immaginario.

Cerco ulteriormente di semplificare rinviando a un ambito eteroclitico rispetto a quello appena descritto. I fedeli che professano un'appartenenza religiosa e che affermano di credere in Dio, sperimentano la realtà *immaginando* esista un'Entità superiore titolare di determinate caratteristiche: ciò incide più o meno intensamente sul significato che essi conferiscono alla loro esperienza. Ciò, tuttavia, non fa di loro dei teologi. Essi sperimentano il loro mondo vitale conformemente alla credenza nell'esistenza di Dio, tanto basta. La loro quotidianità è permeata nondimeno da un'immagine più o meno condivisa dell'«Altissimo»: già quest'appellativo, che indica una particolare rappresentazione «aerea» del Signore, rivela uno «psichismo primitivo» gravido di valenze inconscie (Bachelard, 2022: 178). L'immagine archetipica – questo è il punto cruciale – di un Dio posto nel 'più alto dei Cieli', si impone alla coscienza in modo immediato, poiché nel livello profondo della psiche, trascendenza e «ultraterreno», non possono che immaginalmente collocarsi nell'«altezza infinita»: si tratta di un sentimento «totale» che precede finanche la rappresentazione, è un'immagine la cui potenza riverbera nell'«interezza» dell'essere e non teme confutazioni empiriche (Eliade, 2009: 76).

La «*rêverie*» del Dio sovramondano può anche – com'è successo nel francescanesimo medioevale, a esempio – parzialmente ricongiungersi col pianeta attraverso la credenza nella Grazia della natura intesa quale apoteosi della Creazione (Durand, 2022). Tale slittamento immaginale conferma le «valorizzazioni» inconscie che informano credenze e pratiche della vita associata: la «*rêverie*» di uno sposalizio tra Cielo e Terra certifica come anche la sfera del sacro possa riconfigurarsi laddove l'«elemento aereo» incontra quello «terreno» (Bachelard, 2020, 2024). È dunque forse utile, al fine di indagare le ragioni «profonde» di taluni fenomeni sociali, rintracciare analogie e differenze immaginali tra il movimento promosso dal «secondo Cristo» e l'«ecospiritualità» (Camorrino, 2020): tale sensibilità attinge, per certi versi e in modo postmoderno, al medesimo «bacino semantico» del francescanesimo, cioè a un immutato fondo archetipico che si rinnova però in forme mitiche situate storicamente (Durand, 2022: 80 e ss., 87). Non che a loro volta, a ogni buon conto, le concezioni dei teologi siano decontaminate dagli strati «profondi» del mondo immaginale: un processo di razionalizzazione e di spoliatura simbolica, avviatosi quantomeno a partire dal XIII secolo, non ha mai – principalmente nell'universo cattolico – liberato l'esperienza primaria del sacro (quella cioè che si impone alla coscienza attraverso la pulsione immediata dell'immagine), dalla sua «concretezza»



originaria la quale rinvia, archetipicamente, a un anelito di trascendenza che, psichicamente, rivela un'inaggrabile impronta arcaica (Durand, 1977: 32-35).

2. Quanto detto, tuttavia, non è forse ancora sufficiente a irrobustire una singolare postura sociologica, che – innanzitutto – si interessi di indagare la dimensione «profonda» della vita associata (Secundulfo, 2019). La sociologia dell'immaginario postula l'esistenza di un mondo interiore (esclusivo patrimonio della specie umana) fatto di immagini archetipiche, contenuti cioè che attendono di essere attualizzati dall'incontro del soggetto con la realtà storica contingente (Durand, 2022: 118). Tale interiorità «risuona» col mondo esterno, in ossequio a forze intacitabili, «insistenti» e «universali» dello «psichismo umano» (Bachelard, 2005: 21): la cultura tutta mobilita la sua potenza solidale/conflittuale sulla scorta di attivazioni perlopiù inconscie di un fondo immaginale che incide in varie misure sulla condotta individuale e collettiva e, dunque, sulla tenuta del legame sociale. Persistono cioè immagini, miti, simboli, riti, figure, metafore, che – pur conformemente ad articolazioni differenti a seconda delle diverse società e delle diverse epoche storiche – possiedono un'immutata e incoercibile «tonalità affettiva» che viene sprigionandosi dalla loro matrice «archetipica» (Jung, 1977: 16).

Non sfuggono, a chi scrive, le serie implicazioni di tale affermazione e le legittime obiezioni che a essa possono essere mosse. Ciononostante, qualora si intenda praticare la sociologia dell'immaginario facendo capo alla letteratura di riferimento – atteggiamento che mi parrebbe assai appropriato ma, debbo constatare, tutt'altro che scontato – inaggrabile fa capolino lo 'spettro' dell'«invariante» (Camorrino, 2024a). In soccorso, su questi terreni particolarmente scivolosi, può accorrere la sapienza dei maestri, utile a scongiurare goffi ruzzoloni epistemologici. L'«invariante» è sì costantemente dialettizzata dall'incessante rapporto tra biologia e cultura, purtuttavia essa pertiene – per quanto concerne alcuni fenomeni fondamentali – alla costituzione specifica dell'*homo sapiens*: questi «simbolizza» il suo essere-nel-mondo nei modi più svariati, ma percorrendo un «tragitto antropologico» obbligato intorno alla questione – caso *par excellence* dell'«invariante» – della «sopravvivenza» individuale e collettiva (Tropea, 2002: 18). Ciò significa che in una data epoca miti e correlate costellazioni simboliche – perfino dominanti in fasi precedenti – possono temporaneamente smarrire la loro cogenza esistenziale. Nondimeno le istanze psichiche profonde ancorate al mistero della vita/morte permarranno latenti, pronte a trovare espressione in immagini archetipiche, miti e simboli di forma differente ma dal medesimo contenuto inconscio.

In breve: la fonte inestinguibile cui si abbevera l'immaginario e di cui ogni realtà sociale diviene riflesso – ho altrove parlato di «gemellanza» tra questi due poli (Camorrino, 2024a) – sgorga da un'inesausta pulsione: il divenire è radicalmente negato dall'uomo giacché esso minaccia irrevocabilmente la sua dissolvenza, questi vuole perciò ardentemente porsi «fuori dal Tempo e dalla Storia» (Eliade, 2018: 15). Lacerato dall'ambiguità della sua condizione – *animale non più animale* – l'essere umano ricerca spasmodicamente, per quanto nei modi anche più camuffati, un'«intimità» e un'«immediatezza» oramai perduta col mondo: il dominio immaginale media, nei modi più diversi, tale relazione cosmica articolando forme mitiche in





grado di ricucire (con gradi diversi di efficacia) siffatta lacerazione originaria promettendo una rinnovata «continuità» per cui il soggetto possa di nuovo sentirsi «come l'acqua nell'acqua» (Bataille, 2002: 25, 30). Non si inganni il lettore: anche laddove si registrano – e ai giorni nostri quante tristi conferme arrivano, in tal senso, dalle cronache – vicende i cui protagonisti provocano, con i comportamenti più disparati, la loro stessa distruzione, essi solo malamente dissimulano la medesima angoscia del divenire. Tale grave sentimento – non di rado mascherato grazie all'ostentazione di una certa dose di spavalderia e incuranza verso la vita stessa – pur contrabbandato quale spericolata rivolta verso l'ordine delle cose, denuncia tuttavia un desiderio profondo che rinvia pur sempre alla «*rêverie*» dell'indistinzione: pulsioni dionisiache e consuetudini «orgiastiche», tanto di moda oggi, rivelano il contrario di ciò che mostrano: non la rivendicazione di un'integrale autodeterminazione del soggetto, quanto il ritorno alla beatitudine uterina, alla completa negazione di sé, a essere, per l'appunto, «come acqua nell'acqua» (Maffesoli, 1990). E se la ricerca simbolica di questa eterna *pace acquatica* nelle nuove generazioni confluisce sempre più spesso nella partecipazione a reiterati rituali alcolici, è forse perché a livello immaginale l'alcool non è che «acqua di fuoco» (Bachelard, 2010: 193), di qui (anche) la fatale attrazione esercitata sui giovani da tali sostanze: s'attiva un nucleo affettivo archetipico, per cui la «valorizzazione» onirica della festa alcolica rinvia sì allo sperimentare l'esistenza «come acqua nell'acqua», tuttavia non più alla maniera del feto inane che galleggia nell'utero, bensì alla stregua di un giovane valoroso che, mentre inconfessabilmente desidera l'abbraccio oceanico della madre, rivendica di possedere – di fronte ai pari – l'abilità e il coraggio di vincere il fuoco. Questo triviale esempio solo per evidenziare le possibili applicazioni della sociologia dell'immaginario all'indagine «profonda» di quelli che si rivelano essere – da questa specifica prospettiva analitica – veri e propri «riti di passaggio» postmoderni.

3. Edgar Morin segnala quanto la coscienza della morte – intesa quale dotazione esclusiva di specie – «raddoppi» l'esperienza del mondo. Il soggetto attraverso «identificazioni/proiezioni» emotive con alterità immaginali frutto di un'ininterrotta attività di simbolizzazione conforme nel tempo ai più disparati miti, mira sempre al medesimo fine: irreggimentare l'affettività scaturita dall'ambivalente mistero della finitudine (Morin, 2002). Il foro *biologico* nel quale questa perpetua dialettica tra dentro-fuori, emerso-profondo, razionale-inconscio, oggettività-«*rêverie*», si produce e riproduce *socialmente*, costituisce il terreno generativo del dominio immaginale (Durand 2018: 64). L'immaginario è il brodo di coltura primigenio del processo di significazione, lo spazio organico/culturale i cui contenuti di specie, pur continuamente oggetto di negoziazioni sociali, conservano un nocciolo «invariante» intorno cui l'attività umana organizza miticamente e simbolicamente l'essere-nel-mondo. La relazione immaginale con la realtà rappresenta l'esito fisiologico della primaria ed esclusiva consapevolezza dell'uomo circa il significato profondo della scomparsa dell'alter: riflesso dialettico della potenziale disgregazione del Sé – questo è un punto che Morin (2002) ha magistralmente rimarcato –, tale mistero si estende al cosmo. L'immaginario, così come la realtà significativamente umana, promanano dal fondo di quest'intollerabile/seduttivo mistero il quale con la sua potenza

archetipica, socializza i soggetti attraverso processi che pur variando di società in società sono, in ultimo, da esso ineluttabilmente informati.

Purtuttavia le modalità di amministrazione immaginale della morte possono diversificarsi considerevolmente a seconda dei differenti gruppi umani, al punto che oggi, nel mondo occidentale, la relazione con tale primordiale mistero conosce un elevato grado di rimozione: il grave indebolimento della reciprocità simbolica vita-morte è causa – come ricorda a suo modo Jean Baudrillard – di un impoverimento immaginale della massima rilevanza. Tale rimozione può sprofondare, al limite, il mondo sociale in un regno «simulacrale», per cui l'estradizione della morte operata da miti di «eterna giovinezza» neutralizza l'ordine simbolico *tout court*, privando i gruppi umani della principale intensificazione di senso promossa dall'immaginario: tale stato di cose, mentre crea un'irresistibile illusione di immortalità materiale, nei fatti popola di forze non-morte la sfera immaginale. Tale infestazione rivela la coatta proscrizione dei morti da ogni relazione sociale: inibito lo «scambio simbolico con la morte», l'ambivalenza archetipica patisce un radicale logoramento, e l'impero del biologico colonizza quello dell'immaginario (Baudrillard, 2009).

Lo zombie è la figura principale – volendo far convergere le formulazioni di Michel Maffesoli (2013) e Gilbert Durand (2013) – di questo processo di «reincanto notturno» (Camorrino, 2021): non già un fatato immaginario «disneyano», nel quale «*rêverie*» infantili magicamente consentono di stringere amicizia con graziosi e inoffensivi animali parlanti (Morin, 1970: 530), piuttosto il luogo di un'inquietante «gionizzazione» – glossando Bachelard – laddove i soggetti sono sbranati e inghiottiti dal morso lacerante di un *revenant* muto la cui voluttà antropofagica ripristina a *rovescio* lo «scambio simbolico» interrotto, minacciando eterna non-morte invece di una materna rigenerazione: l'immagine archetipica, castrata della sua valenza vitalizzante, impone i suoi contenuti inconsci con la simbolica della bocca che tritura e dello stomaco che «nullifica», non già con il seno che accoglie e col ventre che dà la vita (Bachelard, 2020: 109 e ss.), cioè a dire con la parte terrificata del suo aspetto «primordiale» (Neumann 1981: 23). Lo zombie – uno dei protagonisti indiscussi dell'industria mediale postmoderna (Brancato, 2014; Cavicchia Scalamenti, 2022) – incarna dunque l'indistinzione «digestiva» veicolata da «valorizzazioni» inconse di un'animazione immaginale del sotto-terra, che viene a reclamare riconoscimento a petto di un'umanità irredimibile poiché sorda alla *realtà della morte*: la vittoria conclusiva del «brulichio dei vermi», delle forze ctonie sui miti «ascensionali» delle patrie celesti, aeree e «diurne» (Bachelard, 2022; Durand, 2013) tipiche dell'aldilà cristiano (Camorrino, 2022). Se i morti rappresentano l'assoluto rinnegato alter della postmodernità, gli zombie ne raffigurano il *fallout* immaginale ultimo, proiezione macabra di una società «narcisistica» che espunge la morte dal suo orizzonte<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Sto lavorando da qualche tempo a una piccola monografia sul tema: la sacralizzazione di Madre Natura da un lato, e l'invasione zombie dall'altro, mi paiono preziosi indicatori degli estremi immaginali – segretamente convergenti – della società postmoderna. Entrambi espressione di un energico processo di «reincanto», ciascuno rinvia a «valorizzazioni» inconse dell'«intimità della terra» (Bachelard, 2020). Non posso approfondire ulteriormente il tema qui per ovvie ragioni di spazio. Il ragionamento, per altro, ci porterebbe troppo lontano. A ogni modo, la diffusione della «cultura del narcisismo» (Lasch, 1999),



4. È forse possibile affermare che il fondamento autoritativo dell'immaginario riposa su una demarcazione ontologica che informa nei modi più vari le culture umane, ma che resta patrimonio sovrapersonale e trans-storico di specie: il dominio del sacro per millenni si è incaricato di sovrintendere alla relazione sociale vita/morte (Camorrino, 2024b), tuttavia tale dominio non esaurisce quello immaginale poiché, a differenza del primo, il secondo non è sottomesso ad alcuna interdizione (Durkheim, 1963). È da siffatta natura «primaria» – indifferente rispetto a qualsivoglia regola di contraddizione – che l'immagine trae la sua potenza, la sua capacità di incidere sulla scena psichica, poiché essa precede ogni forma di razionalizzazione: si tratta di 'forme elementari della vita immaginale' – se volessimo parafrasare Durkheim servendoci di intuizioni bachelardiane – che trasfondono nel mondo sociale tutta la loro carica «onirica», le bramosie profonde dell'inconscio di trasgredire le leggi inoltrepasabili dell'umano, di svincolarsi cioè dall'insopportabile «pesantezza» non solo metafisica che connota la condizione terrena: l'immaginario affonda le radici nelle «valorizzazioni» di matrice onirica che continuano ad accompagnarci nella vita desta, e che suggeriscono continui slanci di affrancamento dalle costrizioni di specie (Bachelard, 2022).

Un ultimo esempio, utile da un lato a far meglio dialogare questa mia nota epistemologica con la seconda parte dell'articolo (a firma di Nicola Pannofino) e, dall'altro, a rinviare più complessivamente al tema oggetto della *Issue*. Vorrei evidenziare, attraverso un procedimento controintuitivo, la natura propria del dominio immaginale.

Si è portati comunemente a pensare che la zavorra di un fardello morale cagione dell'essersi «macchiato» di una qualche colpa gravi su di noi in virtù del logoro peso di vecchie e superate dottrine, riconoscibili eredità di filiazione cristiana: il mitema dell'«aver commesso peccato» e l'isomorfo complesso di metafore e immagini a esso affini ancora non ci abbandona, si dice, a causa di un millenario retaggio di cui l'Occidente è prigioniero, grosso modo, da un paio di millenni. Il peccato è, in fondo, una forma d'*ombra* che avvilisce la coscienza e da cui, ciascuno a suo modo, cerca di prosciogliersi. Si «cade» nel peccato per via di una mimesi diminuita della trasgressione adamitica la quale ha introdotto la morte e la sofferenza nel mondo a causa, per l'appunto, del peccato originale – la Caduta *par excellence*. L'innocenza umana ergo si «offusca» poiché un'*ombra* incancellabile – forse proprio scia dell'oscura collera di Dio – «snatura» l'immagine aurorale del primo Uomo (Wunenburger, 1999: 213).

Suggerisco invece un'altra lettura, interna alla tradizione scientifica dell'immaginario e del «profondo». La potenza simbolica dell'*ombra* – questa macchia spettrale e duplicante – così come la sua carica assiologica, non dipendono affatto da un'associazione di derivazione cristiana. La «valorizzazione» inconscia



---

rappresenta a mio avviso una delle chiavi di lettura principali per l'analisi sociologica di tale polarizzazione dell'immaginario postmoderno. A patto che il concetto di «narcisismo» venga inteso tecnicamente e non nelle sue forme volgarizzate. Sulla questione relativa alla diffusione e al successo dell'«immagine archetipica» della «grande madre» nel fumetto e nel cinema contemporaneo, è caldamente consigliata la lettura del testo di Roberta Bartoletti (2023).



dell'*ombra* – per cui persiste un'identificazione moralmente negativa di quest'ultima – costituisce invece innanzitutto il precipitato del terrore di scoprire nello specchio il proprio più acerrimo e infido avversario. L'*ombra* è la rifrazione dell'orrore di imbattersi, cioè, nel mostro che (potenzialmente) si annida nei recessi di ogni coscienza: si tratta di un'immagine archetipica che allude all'incontro con le «profondità» del Sé (Jung, 1977: 40). Per giustapposizione immaginale la luce, colei che più di ogni cosa può scacciare l'*ombra*, acquisisce una «valorizzazione» di segno positivo: se l'*ombra* mette in subbuglio il cosmo, la luce riporta ordine nell'universo (Bachelard, 1996: 35). “E la luce fu” (Genesi, 1,3). La potenza simbolica istantaneamente evocata dalla credenza nel peccato (originale) quale «macchia», sprizza – volendo applicare a questo mio esempio i risultati delle ricerche bachelardiane – da «immagini primarie» che rinviano «oniricamente» alla «pesantezza» di un corpo-prigione, a un intero mondo imbozzolato in un'impenetrabile oscurità (Bachelard, 2020). La luce – di converso – rimanda inconsciamente alla «verticalità» che è, a un tempo, sinonimo di liberazione e purificazione (Bachelard, 1996: 57). Che cos'è l'anima – a livello immaginale – se non una limpida danza di aria e luce: essa ammicca con la sua simbolica all'eternità, poiché si oppone alla finitudine in quanto solenne «parola del respiro» (Bachelard, 1975: 10).

In conclusione, «*ombra*» e «caduta», dal punto di vista immaginale, finiscono col coincidere: esse sono, in ultimo, veicoli simbolici che attivano «angosce» di caos, immagini archetipiche delle «tenebre» e degli «abissi», per così dire (Bachelard, 2022; Durand, 2013: 129 e ss.). Nel «profondo» dell'umano dunque, regna sempre e ancora sua maestà la morte di cui la vita associata è un «doppio immaginale», un'*ombra* ambivalente fatta di ebbrezza e sgomento, di gioia e smarrimento, di eccitazione e angoscia, di slancio e di riposo. Di speranza e di terrore dell'attesa.

## 2. Le ombre e la società

Se come sostiene Nina Edwards (2018), «l'oscurità nutre l'immaginazione», allo stesso tempo l'immaginazione, etimologicamente, equivale alla creazione di riflessi, fantasmi, apparenze, quindi sostanze umbratili che rimandano al reale in modo opaco. A differenza di altre discipline, come la psicologia del profondo di Jung, la sociologia ha tradizionalmente privilegiato una rappresentazione «diurna» – analoga al regime diurno dell'immaginario descritto da Gilbert Durand (2013) – del proprio oggetto di studio per la quale le molteplici forme dell'agire si dispiegano in un'atmosfera di visibilità che le rende osservabili e analizzabili. Malgrado questa rappresentazione, ogni società si confronta inevitabilmente con le proprie zone d'ombra, con un *backstage* (Goffman, 1959), che si colloca al di sotto o al di là dello spazio sociale ordinario e in cui si annidano silenzi, tabù, traumi collettivi, dimenticanze, paure, territori abbandonati. Che un aspetto nascosto sia intessuto nel sociale è riconosciuto da Georg Simmel (1906), secondo cui la segretezza, tratto costitutivo dell'identità personale e dello scambio d'informazioni, «offre la possibilità

di un mondo secondario, a fianco di quello manifesto». In questo mondo altro, allo stesso tempo elusivo ed esclusivo, il segreto istituisce regole, alleanze, modalità di interazione e strutture di potere diverse rispetto a quelle del mondo primario sul quale però il mondo segreto opera ed esercita la sua influenza, manovrando tramite accordi politici, gruppi iniziatici, relazioni intime. Per Simmel l'esistenza del mondo secondario è conseguenza inevitabile di una società complessa in cui la piena trasparenza risulta essere irrealizzabile.

L'immaginario umbratile, in cui la dimensione del segreto discussa da Simmel rientra a pieno titolo, ha accompagnato come una costante culturale non solo l'epoca odierna, ma l'intero percorso della civilizzazione in Occidente, testimoniando l'irruzione di un'alterità nell'ordine socialmente condiviso (Flanagan, 2016). Proseguendo sulla strada indicata da questa lettura, si potrebbe affermare che costitutiva del percorso di civilizzazione sia precisamente questa propensione al *world-building*, ovvero la capacità – che trova nell'esperienza creativa del gioco il suo modello prototipico di riferimento (Fine, 2002) – di immaginare mondi secondari, i quali hanno rappresentato di volta in volta le utopie e le distopie, le speranze di progresso e i timori apocalittici del mondo primario. La storia di una simile idea è riconducibile a ciò che Giorgio Colli (1975) ha definito «*pathos del nascosto*», la convinzione che la realtà che appare non sia l'unica e che sotto la sua superficie ve ne sia un'altra, più autentica della prima. Questa convinzione, di cui si ha traccia per la prima volta in Grecia con Eraclito, giungerà in una forma epurata da connotazioni magico-esoteriche fino all'Ottocento, quando i maestri della «scuola del sospetto», Marx, Nietzsche e Freud, portano allo scoperto l'operare di forze sotterranee che assediano la razionalità e le rappresentazioni dell'io cosciente. Con il sospetto, il pensiero moderno riscopre, appunto, le ombre.

Questa alterità che irrompe nell'ordine sociale si presenta sotto il triplice velo dell'interdetto, dell'indicibile e dell'implicito. A esemplificare il primo di questi veli, l'*interdetto*, è appunto la dimensione del segreto, ovvero ciò che non si deve dire perchè noto solo a pochi. Il secondo velo, l'*indicibile*, trova compiutezza nel mistero, ciò che non si può dire perché ignoto a tutti. Infine, il terzo, l'*implicito*, è ciò che si deposita nel senso comune, il sapere che essendo noto a tutti, non si dice perché ovvio e dato per scontato.

La presente *Issue* invita a una riflessione su queste «ombre del sociale», ovvero sugli immaginari attraverso cui una cultura elabora, sperimenta e comunica la dimensione oscura che la costituisce, insidia e infesta. Mutuando dal linguaggio dell'ottica e dell'arte in cui si distingue tra ombre «portate» (proiettate da un oggetto esposto a una fonte di luce) e «proprie» (la parte non illuminata di un oggetto), le ombre sociali sono riconducibili, rispettivamente, a due tipi di configurazione, il *mettere in ombra* e l'*essere in ombra*, consistenti in pratiche culturali, epistemologie, visioni del mondo e relazioni di potere che delineano, nel loro insieme, il lato occultato e meno familiare della nostra società.

Metaforicamente e fisicamente, l'ombra è la controparte ineliminabile del progetto storico della modernizzazione. Da quando l'illuminazione pubblica è stata introdotta nelle metropoli del XIX secolo, l'impatto sulle coscienze individuali e sulle





pratiche collettive provocato dall'impiego tecnico dell'energia elettrica è stato pervasivo. Con la diffusione negli spazi urbani della luce artificiale, per la prima volta l'autorità pubblica della municipalità entra nella vita quotidiana. I lampioni rischiarano la notte come mezzi di sorveglianza su strade fino a quel momento tette e pericolose, e insieme alle insegne dei negozi questa luce comporterà un disincantamento della notte, una perdita della sua aura di magia e di meraviglia (Schivelbusch, 1988). Scrivendo a proposito dei lampioni a gas che arredavano i *passages* di Parigi, a simili conclusioni era giunto Walter Benjamin (2006), notando come l'effetto della luce artificiale avesse svuotato il cielo delle sue stelle, allontanando e separando l'uomo moderno delle città dalla naturalezza del cosmo. Questo processo tecnico è arrivato, nel corso dei quasi duecento anni che ci separano dai primi lampioni parigini, a disegnare un mondo nel quale i più recenti dispositivi elettronici sono parte integrante di una società accesa 24 ore al giorno (Kreitzman, 1999). Sulla scia di questi cambiamenti, la cultura odierna è improntata a un ideale oculo-centrico che privilegia il senso della vista, perseguendo l'imperativo della trasparenza (Fan e Christensen, 2023; Lord, 2006) e il crescente bisogno di visibilità online sui canali e le pagine dei social media (Luhtakallio e Meriluoto, 2023). Questo stesso ideale di trasparenza ricorre come principio regolativo anche nelle democrazie moderne, con norme che impongono la tracciabilità dei dati e delle decisioni pubbliche, e come linea-guida alla base delle politiche neoliberali nei più diversi settori istituzionali che devono rispondere alle domande di *accountability* in merito alle proprie pratiche organizzative (Cronin, 2020).

Nell'estromettere le ombre del passato, questo percorso ha però generato nuove ombre. Lo sviluppo della comunicazione digitale, pur orientata alla visibilità delle immagini, è portatrice di un proprio retroscena che discende dalla complessità della strumentazione informatica di cui si avvale. La Rete ha il suo lato nascosto, il *dark web*, attorno al quale si è costruito un immaginario mediatico che lo raffigura come spazio virtuale anonimo e impenetrabile e, per questo, potenzialmente minaccioso e deviante (Siuda, et al. 2023). La diffusione ubiquitaria di un immaginario dell'ombra è poi tipica delle recenti tendenze della cultura popolare, che hanno promosso estetiche, narrazioni e simbolismi legati alla dimensione del mistero, dell'ignoto e di ciò che sfugge alla percezione dei cinque sensi (Partridge, 2013). Si tratta di una «svolta paranormale», come è stata definita da Annette Hill (2010), che ha interessato i prodotti della *fiction*, di cui il cinema e le serie televisive, o pratiche del tempo libero come gli itinerari del *legend tripping* e le tendenze del turismo cimiteriale e magico, recano testimonianza con un crescente riscontro di pubblico (Waskul e Eaton, 2018). Ma è anche l'immaginario che alimenta le narrazioni complottiste, il cui tratto distintivo è la credenza che gli eventi storici siano guidati da una élite di potere – religiosa, finanziaria o politica – che agisce segretamente con intenti malevoli ai danni della società (Fenster, 1999). Dalle teorie sull'omicidio di Kennedy al *deep state* americano, dalla pandemia di Covid-19 alle scie chimiche, il racconto cospirazionista disegna una rete infinita di rimandi semiotici ed ermetiche corrispondenze nella quale nulla è come sembra e tutto diventa segno o indizio da decifrare dietro cui si nasconde un significato arcano (Barkun, 2005). Le teorie del complotto alludono a un

anti-mondo celato dietro le quinte di una rappresentazione drammaturgica del reale dove «ogni faccia è una maschera» (Moscovici, 1987: 154).

Sullo sfondo di questa rappresentazione si staglia l'emergere di una nuova cultura della sorveglianza. Secondo David Lyon (2018), l'uso abituale dei social media e di strumenti che, come l'iPhone di Apple, consentono il riconoscimento facciale ha contribuito a normalizzare uno stato di costante controllo nel quale siamo immersi, uno stato che noi stessi contribuiamo a creare pubblicando i contenuti personali delle nostre vite private su Facebook, Instagram e le altre piattaforme. Ma questi strumenti possono tramutarsi in dispositivi di sorveglianza, in senso foucaultiano, nelle mani delle multinazionali, giustificando la sensazione di essere costantemente osservati tramite il telefono, le smart TV, gli algoritmi che analizzano i nostri consumi e le nostre ricerche online. Il *backstage* allora è una zona d'ombra che non possiamo vedere ma da cui possiamo essere visti, istituendo una asimmetria percettiva che ricalca e aggiorna digitalmente l'architettura detentiva del *panopticon* ideato da Jeremy Bentham (Jacobs e Heracleous, 2016).

Le ombre si propongono come un oggetto di studio paradossale per la sociologia, in quanto spingono lo sguardo disciplinare oltre i suoi abituali confini, sollecitando un esercizio di osservazione rivolto a ciò che per sua natura si sottrae allo sguardo stesso. Nell'immaginario delle ombre rientrano i traumi indicibili, le interdizioni, i vuoti, le biografie represses o non vissute, gli spazi abbandonati, i fantasmi, le dimenticanze, i silenzi, i rapporti interrotti e conclusi. Sono tutti fenomeni e relazioni sociali «in negativo» (Illouz, 2021; Scott, 2018, 2020), poiché mancano di quei caratteri di concretezza, presenza, realtà e visibilità generalmente posseduti dagli oggetti di interesse sociologico e che, malgrado questo, sono culturalmente e soggettivamente significativi.

Dalla prospettiva analitica della sociologia dell'immaginario, l'ombra offre una sovrabbondante ricchezza semantica in quanto figura costitutivamente ambivalente (Durand, 1960), una figura che appare e sparisce, che ci appartiene individualmente, dandoci conferma di essere al mondo, ma che è esposta, al contempo, al rischio della perdita (Fattori, 2020). In questa ambivalenza risiede del resto il potenziale di straniamento cognitivo ed emotivo dell'ombra, responsabile di quel senso di inquietudine e di quell'effetto perturbante, *unheimlich*, innescato dagli eventi e dalle entità che non trovano una collocazione ontologicamente stabile e univoca tra la presenza e l'assenza, e dunque sono fuori posto, ma anche da quelli che inaspettatamente ci sono dove non dovrebbero esserci o inaspettatamente mancano dove dovrebbero esserci (Fisher, 2017). La letteratura e la cinematografia di genere horror si sono da sempre appropriate di questa ambivalenza, conferendo agentività alle ombre sotto le sembianze del fantasma, del *revenant*, del mostro, dell'alieno, figure provenienti da un altrove ignoto che entrano come attori sociali anomali nel mondo umano.

L'indagine sociologica sull'ombra richiede pertanto un doppio movimento. Per un verso è scoperta di una *part maudite* della società, di ciò che resta «di là» come scarto, rimozione o assenza di qualcosa. Per l'altro è osservazione del suo manifestarsi e proiettarsi «di qua» come epifania e presenza – numinosa, spettrale –



Antonio Camorrino, Nicola Pannofino  
*Ombre*

nello spazio e nel tempo ordinario. All'intersezione fra questi due movimenti, in cui esibisce la propria peculiare socialità, l'ombra si pone come una delle matrici attorno cui si articolano le narrazioni, i simboli, i miti e i valori che orientano l'immaginario della contemporaneità.



## Bibliography

- Bachelard G. (1975), *La poetica dello spazio*, Bari, Edizioni Dedalo.
- Bachelard G. (1978), *Il nuovo spirito scientifico*, Roma-Bari, Laterza.
- Bachelard G. (1995), *La formazione dello spirito scientifico*, Milano, Raffaello Cortina.
- Bachelard G. (1996), *La fiamma di una candela*, (trad. di G. Alberti), Milano, Se.
- Bachelard G. (2005), *Causeries (1952-54)*, (pref. di J.-L. Pouliquen, trad. e cura di V. Chiore), Genova, il melangolo.
- Bachelard G. (2010), *L'intuizione dell'istante. La psicoanalisi del fuoco*, (intr. di J. Lescure), Bari, Dedalo.
- Bachelard G. (2020), *La terra e il riposo*, Cornaredo (Mi), Red!.
- Bachelard G. (2022), *Psicanalisi dell'aria*, Cornaredo (Mi), Red!.
- Bachelard G. (2024), *Psicanalisi delle acque*, Cornaredo (Mi), Red!.
- Barkun M. (2003), *A Culture of Conspiracy: Apocalyptic Visions in Contemporary America*. Berkeley, University of California Press.
- Bartoletti R. (2023), *Grandi madri mediali. Archetipi dell'immaginario collettivo nel fumetto e nel cinema. Nuova edizione*, Napoli, Liguori.
- Bataille G. (2002), *Teoria della religione*, (testo stab. da T. Klossowski; trad. di R. Piccoli; post. di P. Alberti), Milano, Se.
- Baudrillard J. (2009), *Lo scambio simbolico e la morte*, Milano, Feltrinelli.
- Benjamin W. (2006), *Opere complete*, Torino, Einaudi.
- Brancato S. (2014), *Fantasmia della modernità. Oggetti, luoghi e figure dell'industria culturale*, S. Maria C. V. (Ce), Ipermedium.
- Camorrino A. (2020), "Ecospiritualità. Il 'reincanto' della natura nella società contemporanea", *Religioni e Società. Rivista di Scienze Sociali della Religione*, Vol. 96, n. 1: 86-95.
- Camorrino A. (2021), "Pandemia e complottismo. Il 'reincanto notturno' della società contemporanea", in Pannofino N., Pellegrino D. (eds.), *Trame nascoste. Teorie della*



Antonio Camorrino, Nicola Pannofino  
*Ombre*

*cospirazione e miti sul lato in ombra della società*, Milano-Udine, Mimesis, 87-104.

Camorrino A. (2022), "I 'regimi immaginali' del sacro. Religione, spiritualità, trascendenza: un'analisi di sociologia della religione e dell'immaginario", *Im@go. Journal of the Social Imaginary*, n. 19 (XI): 67-88.

Camorrino A. (2024a), "Gilbert Durand, Introduzione alla mitodologia. Miti e società, (pref. di M. Maffesoli; trad. e cura di V. Grassi), Mimesis, Milano, 2022, pp. 188", *Quaderni di Teoria Sociale*, n. 1: 199-203.

Camorrino A. (2024b), *Da Dio all'Io: riflessioni sul sacro. Un saggio di sociologia della religione*, Milano, Mondadori.

Cavicchia Scalamonti A. (2022), *Il disagio dei morti*, Napoli, Dante & Descartes.

Colli G. (1975), *La nascita della filosofia*, Milano, Adelphi.

Cronin A.M. (2020), "The Secrecy-Transparency Dynamic: A Sociological Reframing of Secrecy and Transparency for Public Relations Research", *Public Relations Inquiry*, 9, 3: 219-236.

Durand G. (1977), *L'immaginazione simbolica*, (ed. it a cura di G. Rossetto), Roma, "Il Pensiero Scientifico" Editore.

Durand G. (2013), *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, Bari, Dedalo.

Durand G. (2018), *I campi dell'immaginario*, (ed. D. Navarria), Milano-Udine, Mimesis.

Durand G. (2022), *Introduzione alla mitodologia. Miti e società*, (pref. di M. Maffesoli; trad. e cura di V. Grassi), Milano-Udine, Mimesis.

Durkheim É. (1963), *Le forme elementari della vita religiosa*, (Intr. R. Cantoni), Milano, Edizioni di Comunità.

Edwards N. (2018), *Darkness: A Cultural History*, London, Reaktion Books.

Eliade M. (2009), *Il sacro e il profano*, Torino, Bollati Boringhieri.

Eliade M. (2018), *Immagini e simboli. Saggi sul simbolismo magico-religioso*, Milano, Jaca Book.

Fan Z., Christensen L.T. (2023), "The Dialogic Performativity of Secrecy and Transparency", *Human Relations*, 77, 4: 1-21.



Antonio Camorrino, Nicola Pannofino  
*Ombre*

Fattori A. (2021), "Realm of Shadow and Darkness - Lands of the *Elsewhere*", *Italian Sociological Review*, 11, 1: 87-108.

Fenster M. (1999), *Conspiracy Theories: Secrecy and Power in American Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

Fine G. (2002), *Shared Fantasy: Role Playing Games as Social Worlds*, Chicago, University of Chicago Press.

Fisher M. (2017), *The Weird and the Eerie*, Repeater, London.

Flanagan K. (2016), *Sociological Noir: Irruption and the Darkness of Modernity*, New York, Routledge.

Geymonat L., Redondi P. (1978), "Prefazione", in Bachelard G., *Il nuovo spirito scientifico*, Roma-Bari, Laterza, VII-XLII.

Goffman E. (1959), *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York, Doubleday.

Hill A. (2010), *Paranormal Media. Audiences, Spirits and Magic in Popular Culture*, New York, Routledge.

Illouz E. (2021), *The End of Love: A Sociology of Negative Relations*, Cambridge, Polity.

Jacobs C., Heracleous L. (2016), "Seeing Without Being Seen: Towards an Archaeology of Controlling Science", *International Studies of Management & Organization*, 31, 3: 113-135.

Jung C. G. (1977), *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, Torino, Boringhieri.

Kreitzman L. (1999), *The 24 Hour Society*, London, Profile Books.

Lasch C. (1999), *La cultura del narcisismo. L'individuo in fuga dal sociale in un'età di disillusioni collettive. Nuova postfazione dell'autore*, Milano, Bompiani.

Lord K.M. (2006), *The Perils and Promise of Global Transparency: Why the Information Revolution May Not Lead to Security, Democracy, or Peace*, New York, SUNY Press.

Luhtakallio E., Meriluoto T. (2023), "Fame Democracy? Social Media and Visuality-based Transformation of the Public Sphere", *Distinktion: Journal of Social Theory*, 25, 3: 318-342.

Lyon D. (2018), *The Culture of Surveillance: Watching as a Way of Life*, London, Polity Press.



Antonio Camorrino, Nicola Pannofino  
*Ombre*

Maffesoli M. (1990), *L'ombra di Dioniso. Una sociologia delle passioni*, (pres. di F. Alberoni), Milano, Garzanti.

Maffesoli M. (2013), "Il mondo immaginale tra presentazione e rappresentazione", in Leonzi S. (ed.), *Michel Maffesoli. Fenomenologie dell'immaginario*, Roma, Armando, 79-93.

Morin E. (1970), "La mutation occidentale", *Esprit, Nouvelle série*, n. 396(10): 515-548.

Morin E. (2002), *L'uomo e la morte*, Roma, Meltemi.

Moscovici S. (1987), "The Conspiracy Mentality", in Graumann C.F., Moscovici S. (eds.), *Changing Conceptions of Conspiracy*, Berlin, Springer, 151-169.

Neumann E. (1981), *La Grande Madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, Roma, Astrolabio.

Partridge C. (2013), "Occulture is Ordinary", in Asprem E., Granholm K. (eds.), *Contemporary Esotericism*, Sheffield, Equinox, 113-133.

Schivelbusch W. (1988), *Disenchanted Night. The Industrialization of Light in the Nineteenth Century*, Berkeley, University of California Press.

Scott S. (2020), "Social Nothingness: A Phenomenological Investigation", *European Journal of Social Theory*, 25, 1: 1-20.

Scott S. (2018), "A Sociology of Nothing: Understanding the Unmarked", *Social Compass*, 52, 1: 3-19.

Secondulfo D. (2019), "Prefazione. Per una sociologia dell'immaginario e del profondo", in Marzo P. L., Mori L. (eds.), *Le vie sociali dell'immaginario. Per una sociologia del profondo*, Milano-Udine, Mimesis, 7-17.

Simmel G. (1906), "The Sociology of Secrecy and of Secret Societies", *American Journal of Sociology*, 11, 4, 441-498.

Siuda P., Nowak J., Gehl R.W. (2023), "Darknet Imaginaries in Internet Memes: The Discursive Malleability of the Cultural Status of Digital Technologies", *Journal of Computer-Mediated Communication*, 28, 1: 1-14.

Tropea L. (2002) (ed.), "Intervista a Gilbert Durand", *ITINERA. Rivista di Filosofia e di Teoria delle Arti e della Letteratura*, pp. 1-19.



Antonio Camorrino, Nicola Pannofino  
*Ombre*

Waskul D., Eaton M. (2018), "Introduction", in Waskul D., Eaton M. (eds.), *The Supernatural in Society, Culture, and History*, Philadelphia, Temple University Press, 1-17.

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





# “Traumi culturali”, ombre e rimossi: un’analisi di sociologia dell’immaginario

Elena Savona

e.savona@unidarc.it

Accademia di Belle Arti di Napoli – Università degli Studi di Napoli Federico II



## Abstract

*“Cultural traumas”, shadows and removals: an analysis of sociology of imaginary*

It is now known, in the flourishing scientific literature produced on postmodern society that it is characterized by its "ambivalent" nature (Camorrino, 2022). Nowadays Dioniso casts his shadow (Maffesoli, 1990).

As clearly stated by Kieran Flanagan (2017: 75), it is the "underground" dimension of modernity and a "past" increasingly evoked in social and imaginary forms (nostalgic and neo-romantic) that become the sources of meaning and the "constitutive resources" of the present tense (Flanagan, 2017: 75).

Starting from the analysis of this "re-enchanted" scenario (Maffesoli, 2016), this essay aims to contribute to the imaginal analysis of the removed in contemporary society and its effects on the symbolical dimension. In particular, this will be dealt related to "cultural traumas" (Alexander et al., 2004). For these reasons, the relationship between "collective memory" (Halbwachs, 1996) and imaginary will be traced, and the shadows of the Postmodern analyzed.

## Keywords

Imaginary | “Re-enchantment” | “Cultural trauma” | Removed | Shadow



**È** ormai noto, nell'ambito della florida letteratura scientifica prodotta sul postmoderno, che la società contemporanea si caratterizza per la sua natura "ambivalente" (Camorrino, 2022). Un gioco di luci e ombre prodotto da: la necessità di trasparenza, verità e solide certezze; le ricadute sociali e simbolico-immaginali esito della fascinazione dilagante per il variopinto spettro di possibilità celate dietro l'"ombra" gettata da Dioniso da quando il mondo è parso "reincantarsi"; la volontà del soggetto postmoderno di autodeterminarsi dai vincoli della tradizione e realizzare il proprio Sé; la perpetua ricerca di appartenenze comunitarie significative entro cui condividere stati affettivi ed esperienze "orgiastiche" (Maffesoli, 1990; 2016).

Seppur caduche e fugaci, tali forme di appartenenza, "neotribali", a dirla con Michel Maffesoli (1988), risponderebbero all'urgenza di (ri)vivere esperienze "esotiche" (Flanagan, 2017: 75), "fusionali", uterine (Camorrino, 2022), "intime", sensuali. Si tratta, cioè, di esperienze "notturne" – à la Gilbert Durand (2013) – entro cui contrastare il vuoto di senso e lo "smarrimento" (Berger e Luckmann, 2010) dilaganti da quando si è assistito alla cacciata (ma mai alla totale scomparsa) del sacro, della magia, delle immagini, delle sfere simbolica e sensuale dalla scena occidentale moderna.

I processi di secolarizzazione e "disincanto del mondo" (Weber, 1966) sono stati rafforzati dalla negazione dell'immagine: la "matta di casa" che – con Cartesio e Sartre – era ritenuta un ostacolo alla conoscenza razionale della realtà (Maffesoli, 2016). Tuttavia, come affermato con chiarezza da Kieran Flanagan (2017: 75), la dimensione "sotterranea" della modernità, e un "passato" sempre più spesso rievocato in forme sociali e immaginari nostalgici e neoromantici, assurgono a fonti di senso e a "risorse costitutive" del tempo presente (Flanagan, 2017: 75). Non solo, le forze "notturne" del "dionisiaco" postmoderno trovano espressione anche dinanzi a forme di "discontinuità tra il passato e il presente", o per meglio dire, di consolidamento del "passaggio da un 'quadro sociale' a un altro" (Doni, 2010: 13). È il caso, questo, del verificarsi di eventi socialmente dolorosi<sup>1</sup> a seguito dei quali, i "quadri di riferimento" preesistenti, rivelatisi inadeguati, vengono ad essere sostituiti.

In tal senso, l'immaginario e il "bacino semantico" che lo alimenta (Durand, 2013; 2022) divengono la fonte di senso e significato cui i soggetti possono attingere per inquadrare l'evento traumatico entro una struttura di comprensione più adeguata.

In questo senso, la memoria occupa una posizione di rilievo ed esplica le sue funzioni rivolgendosi all'"immagine del passato" e alle "possibilità del futuro", alle "esigenze incarnate" delle "istanze collettive e sociali" e alla "risonanza con i bisogni incorporati di senso" (Bartoletti, 2010: 112, 113). Tale passato non viene dimenticato.

Affinché la sofferenza prodotta dalla ferita del trauma si riassorba e preservi una certa dose di significato, è necessario che le istanze di cui si compone la memoria, "il



<sup>1</sup> Per amor di precisione, Martino Doni (2010: 14) definisce tale spostamento dei quadri di comprensione della realtà sociale: "trauma sociale". Tuttavia, pur probabilmente utilizzata con la medesima accezione, quest'ultima espressione non sarà utilizzata nel corso della presente analisi che si avvarrà, invece, del concetto di "trauma culturale" (Alexander et al., 2004).

ricordo" e "l'oblio", siano "riconosciute" e "accettate" collettivamente (Doni, 2010, 14, 19). Pertanto, è possibile ricordare e comunicare solo ciò che dalla e nella "memoria collettiva" è in grado di essere compreso (Halbwachs, 1996). Viceversa, è rimosso quanto sfugge ai suoi quadri di comprensione. Ecco, allora, il lato in ombra del "trauma"! Non una "componente dell'immagine" ma un "rovescio" della stessa, la "presenza ossessiva" di "qualcosa che non deve essere reso presente" (Doni, 2010: 22).

Al fine di indagare gli aspetti simbolico-immaginali del rimosso nella società postmoderna, nelle pagine che seguono, tenterò di delineare la relazione che intercorre tra la "memoria" (collettiva) e l'immaginario sociale cui un dato gruppo umano si riferisce a fronte di un evento "traumatico" (Alexander et al., 2004).

## 1. "Memoria collettiva", archetipi, immaginario



37

Antornio Cavicchia Scalamonti (2007: 129) – richiamandosi ai lavori di Maurice Halbwachs – scrive che la memoria rappresenta una strategia di difesa del soggetto dalle incursioni della sofferenza che un ricordo "traumatico" gli ha provocato, lasciandolo spiazzato dinanzi a un evento significativamente spiacevole.

Alla medesima strategia di difesa ricorre una collettività quando l'irruzione improvvisa di un evento ne sconvolge profondamente strutture di senso e quadri di comprensione. In tali circostanze – secondo Paul Ricoeur – il bisogno di ricordare o dimenticare si fa urgente, ancor più quando (come è accaduto, a esempio, a seguito della pandemia Covid-19, fenomeno sul quale si tornerà in seguito) un certo numero di morti non ha trovato senso né commemorazione, producendo "una sorta di 'ingorgo affettivo' che ne ha impedito la 'digestione'<sup>2</sup>". È pertanto auspicabile – spiega Ricoeur (cit. in Cavicchia Scalamonti, 2007: 145) – che il ricordo e l'oblio vengano a un compromesso, cosicché la portata emotiva e simbolica dell'umana condizione di mortalità possa essere "digerita" e inserita in uno specifico quadro di comprensione della realtà sociale. Tale "compromesso", nei termini della sociologia dell'immaginario che fa capo a Gilbert Durand (2013), non sarebbe che un modo di "eufemizzare" la morte.

Quest'ultima, "nuovo tabù" (Martelli, 2005) e rimosso *par excellence* della società contemporanea (Camorrino, 2017: 118), è la dimensione più "oscura", "intima" e "terrifica" (Durand, 2013) della condizione umana. Riflettere attorno ad essa significa – dal punto di vista immaginale – interrogarsi altresì sui piani dell'*al di là*<sup>3</sup> e dell'*al di qua*. Un processo di "banalizzazione" della morte e di deperimento del "fondamento autoritativo" della religione (la tradizione del nostro paese demanda alla Chiesa cattolica e ai suoi ministri la gestione del "culto dei morti") ha condotto ad una sempre più diffusa "immanentizzazione", nonché "notturnizzazione", del rapporto

<sup>2</sup> Per approfondimenti si rimanda all'analisi di Camorrino (2022) su alcune specifiche espressioni del "reincanto del mondo" postmoderno e a Cavicchia Scalamonti (2022).

<sup>3</sup> Per un'analisi immaginale del tema si vedano in particolare i contributi di Camorrino (2022; 2024a).



con la morte (Camorrino, 2024a; 2022; Martelli, 2005). Nell'al di qua, quest'ultima patisce gli effetti di una "precarizzazione dei significati ultimi" (Camorrino, 2021) (cui le istituzioni non riescono più a far fronte) ma anche del suo "occultamento" dall'immaginario collettivo moderno. Il "blocco" (Martelli, 2005) simbolico che ne è scaturito e l'ambiguità di tale relazione (più complessa soprattutto con riguardo al fine-vita e al rapporto con i defunti) portano indubbiamente all'attenzione le questioni relative alla "trasmissione della memoria" e alla costruzione dell'identità collettiva.

Se dunque il "Grande Massacro" ha annunciato un nuovo rapporto con la morte dismettendone le rappresentazioni tradizionali (in specie quelle legate alla guerra), la sua "vista", la "puzza", le voci (urla) e i rumori annichiscono i soggetti, privandoli di qualsivoglia forma di "difesa moderna contro l'angoscia" che essa porta con sé.

Tali orrori sono scandalosi (Fassin e Rechtman, 2020: 76). Il caos ingenerato dall'irruzione improvvisa della minaccia di morte è, dunque, l'esito di quanto ritenuto "insopportabile"<sup>4</sup>, tale da produrre una profonda lacerazione nelle biografie individuale e collettiva e diffuso dolore sociale. Secondo Didier Fassin e Richard Rechtman<sup>5</sup> il trauma non è che una "rappresentazione del rapporto con il passato", generatore di "memoria collettiva", disegnatore dei confini della "trama morale" che vede nella sofferenza una causa, e nell'evento l'alimentatore di discorsi e rappresentazioni storiche. Trauma e memoria sono dunque avvinti e coinvolti nel medesimo processo di "ricostruzione del passato", non già per come esattamente questo è accaduto, bensì per come il suo "ricordo [...] balena in un attimo di pericolo" (Benjamin cit. in Fassin e Rechtman, 2020: 49).

La "memoria collettiva" – secondo Maurice Halbwachs (2006) – è l'esito dell'ininterrotta "ri-composizione" dei significati con cui un dato gruppo sociale comprende, racconta, ricorda o dimentica gli avvenimenti di cui ha fatto esperienza.

Come spiegato ancora da Cavicchia Scalamonti (2007: 124), ciascun consesso sociale si impegna a "seleziona[re] e riorganizza[re] incessantemente le immagini del passato, in relazione agli interessi e ai progetti che predominano nel presente".

Pertanto, non si tratta di una mera "ripetizione meccanica" dei fatti, quanto piuttosto del costituirsi – attraverso il ricordo – di una "relazione simbolica del gruppo con sé stesso". È all'interno di tale relazione ("affettiva") che il gruppo crea il suo patrimonio di ricordi, ponendo, in ultima istanza, le basi per la definizione della propria identità (Cavicchia Scalamonti, 2007: 130). Esistono "convinzioni" assai radicate nella "coscienza sociale", una sorta di "*a priori*", che organizzano i contenuti



<sup>4</sup> Il trauma è inteso da Fassin e Rechtman quale prodotto socialmente costruito e culturalmente determinato, esito della definizione di ciò che è considerato "intollerabile", nonché del perimetro morale di quanto non può essere "oltrepassato". Questa visione suggerisce, più in generale, una riflessione sulla sfera morale, laddove quanto ritenuto osceno, scandaloso, insopportabile è quanto coperto da "proibizioni sociali". "La trasgressione di un interdetto – come la violenza, la guerra, lo stupro, etc – costituisce l'incarnazione di ciò che, socialmente, diviene psicologicamente intollerabile". In tal senso, "nuove soggettività morali" si definiscono attraverso l'identificazione della loro dimensione sociale" e nasce così la "condizione della vittima" (Quarta, 2020: 16-18).

<sup>5</sup> È chiaro il riferimento ai contributi degli studiosi del "trauma culturale" qui discusso (Alexander et al., 2004).

della nostra esperienza (le immagini del passato), danno forma ai ricordi condivisi e costruiscono una memoria comune da cui ciascun soggetto attinge per ricordare e/o dimenticare, per raccontare e raccontarsi esso stesso, "riattualizzando" la memoria collettiva del gruppo cui appartiene (Cavicchia Scalamonti, 2007: 124, 125).

Ma quali sono gli "a priori" cui Halbwachs e Cavicchia Scalamonti fanno riferimento? Sebbene entrambi gli studiosi non abbiano discusso il tema della "memoria collettiva", e con esso quello dell'oblio, rispetto alla loro stringente relazione con la dimensione del "profondo" (Secondulfo, 2019), è comunque possibile affermare che entrambe le istanze, la memoria e l'immaginario, attingono la propria linfa vitale dal medesimo processo di costruzione sociale.

Tracciare alcuni degli aspetti di tale relazione è, come detto, l'obiettivo che qui si vuole perseguire. Pertanto, la prospettiva della sociologia dell'immaginario sarà qui applicata al fine di indagare certe zone d'ombra della società postmoderna e dei suoi "traumi": la dimensione dell'oblio e delle cose rimosse. Per farlo, è opportuno introdurre alcune questioni di carattere epistemologico che concernono tale prospettiva d'analisi. La realtà sociale – scrive Domenico Secondulfo (2019) – si costituisce di due dimensioni in relazione "dialettica" tra loro, l'una in luce, l'altra in ombra. A quest'ultima ci accingiamo a guardare con particolare attenzione.

Come sostenuto da Antonio Camorrino (2024b: 201) in una sua recente pubblicazione, realtà e immaginario vivono in una relazione di "gemellanza". L'una non produce l'altro, e viceversa. Piuttosto, l'immaginario è connaturato alla realtà.

Anzi, a voler dire di più, spiega Camorrino, se si volesse seguire Durand senza dismettere l'insegnamento bachelardiano (che a *Le strutture antropologiche dell'immaginario* ha in buona parte contribuito fornendone le basi dell'impianto teorico), dovremmo considerare il primordio dell'immagine sulla realtà.

Tale immagine, scrive Bachelard (2011: 79), "brilla", "toccata, senza che verosimilmente il poeta lo sappia, dall'appello dei contrari che rendono dinamica la vita dei grandi archetipi [...] le più intense contraddizioni giungano a risvegliarci [...] dai nostri sonni nei concetti, e a liberarci dalle geometrie utilitarie". Nella sua "fenomenologia dell'immagine" (e dell'"immaginazione"), Bachelard (Ivi: 8-9) insiste sulla potenza dell'"immagine poetica" poiché essa è capace di "reagire – senza alcuna preparazione – su altre anime, in altri cuori, e ciò malgrado tutti gli sbarramenti innalzati dal senso comune, malgrado tutti i saggi pensieri, felici nella loro immobilità". Ecco che l'immagine – quella primaria e archetipica di cui scrive, tra gli altri, Erich Neumann (1981) – "viene prima del pensiero". Ponendo ancora la questione in termini più moderati, quali sono quelli di Edgar Morin a cui Camorrino pure fa riferimento, potremmo definire la relazione *immaginario-realtà sociale* alla stregua di uno "sdoppiamento" (o "duplicazione") del reale, esito di quella facoltà di simbolizzazione (Camorrino, 2021b: 201) che distingue l'essere umano da tutte le altre specie viventi. In altre parole, secondo Morin, reale e immaginario rappresenterebbero "l'uno il doppio dell'altro", due facce della stessa medaglia in cui luce e ombra continuamente si rincorrono. Dunque, cos'è l'immaginario? Un sistema più o meno organizzato di istanze originarie (gli archetipi) e delle sue espressioni culturali (immagini, simboli, miti, riti) attraverso cui i soggetti determinano il proprio



essere al mondo e la propria socialità. Sul concetto junghiano di archetipo è bene però spendere qualche parola in più.

Come precisato da Durand (2013: 61-63), gli archetipi, "intermedi tra gli schemi soggettivi e le immagini fornite dall'ambiente percettivo", rappresentano i "prototipi", le "immagini primordiali", lo "stadio preliminare, la zona matriciale dell'idea" entro cui l'immaginario (sede dei "fantasmi" della collettività) si lega alla razionalità. Allo stesso modo, Mircea Eliade<sup>6</sup> (cit. in Navarria, 2016: 157) ha sostenuto che la "realtà materiale" è esperita attraverso le espressioni e manifestazioni della dimensione simbolica che nella/dalla materia stessa si producono, rendendo comprensibile quel dialogo ininterrotto, ma sotterraneo, con una "dimensione universale [...] 'di fondo'" che è quella archetipale (Ries, cit. in Navarria, 2016: 159, 167). L'immaginario – applicando Eliade – si configurerebbe quale "linguaggio della rilevazione" con cui l'essere umano, specialmente attraverso i simboli, può "penetra[re] [...] il mistero" della sua stessa realtà (Eliade cit. in Navarria, 2016: 170). Ancora, l'immaginario è, per Julien Ries (2007 : 621), una "norma fondamentale del pensiero umano". Un principio che organizza il "pensiero simbolico" attraversando il "tragitto antropologico" di cui scrive Gilbert Durand (2013: 38), un sentiero battuto dall'"incessante scambio" tra le "pulsioni" individuali e la relazione normata con l'alterità.

Quest'ultimo aspetto suggerisce a un'ulteriore riflessione sulla dimensione ontologica dell'immaginario e sugli elementi di cui si compone.

Si è già detto del concetto di archetipo la cui validità teoretica nell'ambito della riflessione sociologica risiede – secondo Roberta Bartoletti – nelle possibilità analitiche schiuse dall'indagine di questi elementi immaginali:

1. "osservare le forme dell'immaginario collettivo e dell'immaginazione individuale"; 2. sondare la dimensione simbolico-immaginale, "quella profonda", del vivere associato.

L'archetipo rappresenta altresì un "generatore di simboli di particolare potenza" che attraverso le sue altre più diverse manifestazioni (le immagini<sup>7</sup>, i miti e i riti) – con Durand (2013: 41) "variazioni" – consente il "contatto [...] tra inconscio e coscienza, tra vita immaginativa e pensiero razionale, ma anche tra piano individuale e collettivo o sociale della produzione simbolica" (Bartoletti, 2012: 35). La "vita inconscia" (quale che sia la sua dimensione) diviene, dunque, "accessibile alla coscienza" solo quando le istanze archetipali che la abitano assumono la forma di simbolo: espressione di contenuti inconsci, "unificator[e] di coppie di opposti"<sup>8</sup> (Ivi: 36, 41-42), esso prende forma da un medesimo "modello archetipico", nonché dall'interazione degli "imperativi biopsichici" con l'ambiente circostante (Durand, 2013: 41, 39).

<sup>6</sup> Anche lo storico e antropologo romeno si è riferito alla prospettiva e al pensiero junghiano divenuti per lui decisivi nella comprensione del simbolismo religioso (Ries, cit. in Navarria, 2016: 159).

<sup>7</sup> Portatrici di una "efficacia simbolica" che pare "rispondere a bisogni di significato universalmente umani", le immagini (sia archetipiche che simboliche) svolgono una funzione di fondamentale importanza (Bartoletti, 2012: 35). Non è purtroppo possibile, per ragioni di spazio, approfondire la pur doverosa distinzione tra i concetti di archetipo e simbolo per i quali si rimanda, tra gli altri, anche a Neumann (1981).

<sup>8</sup> Come scrive Neumann (1981: 23), gli "archetipi primordiali" si caratterizzano per la propria "duplicità" e "molteplicità", ovvero sia contengono in sé "attributi e gruppi di attributi positivi e negativi". È la "coincidentia oppositorum" la cifra distintiva del mondo archetipale.



Il “mondo archetipico dell’umanità” detta, in tal senso, “in modo inconscio ma regolare e indipendente dall’esperienza dell’individuo, il comportamento umano” (Neumann, 1981: 16). Questo mondo, carico di emotività, che si esprime attraverso la dimensione mitico-simbolico e immaginale, intercede senza soluzione di continuità con le pratiche sociali (Maffesoli, 2022). Scrive difatti Michel Maffesoli che l’immaginario costituisce l’“infrastruttura spirituale”, base e fondamento dell’intera vita sociale”. Con un richiamo a Gilbert Durand, l’immaginario è altresì definito da Maffesoli (2016: 13, 7) il “*fil rouge* che attraversa la società”, una “costante antropologica” che riorganizza e orienta le coscienze individuali e collettive, restituendo nuovo valore a quanto dal mondo moderno era stato rimosso. Nel nostro tempo, di converso, le forze invisibili tornano ad abitare il mondo, inaugurando una nuova epoca: quella del “reincanto” (Maffesoli, 2012; 2022).

L’immaginario, dunque, assume il ruolo di “*mystique de la reliance*” (Maffesoli, 2016: 8), di “matrice” – nei termini di Antonio Camorrino (2024b) – da cui versano la “profondità” e la “solidità” del legame sociale postmoderno. Di più, tale “matrice” partecipa a informare la “memoria collettiva”, precipitato della “selezione” dei contenuti che conservano la propria carica simbolica ed esprimono “ciò che è ancora vivo o capace di vivere nella coscienza del gruppo [...] [e] sconvolge [re] la monotonia della quotidianità” (Cavicchia Scalamonti, 2007: 126).

La dimensione immaginale della relazione sociale con la morte (nonché del correlato sentimento di “angoscia originaria”) è evidenziata anche da Edgar Morin (2014: 339-340). Per far fronte al tormento della propria finitudine, l’essere umano si nutre e abbevera<sup>9</sup> di “miti, divinità [...]” di immagini archetipiche, di simboli, di credenze “nella metamorfosi da una forma di vita a un’altra” e delle esperienze di un “doppio, alter ego, ego alter, altro se stesso, riconosciuto nel riflesso, nell’ombra, liberato nei sogni” (Morin, 2014: 341; 2016: 31). Se la vita – come scrive Durand (2013: 291) in una citazione a Mircea Eliade – non è che l’“elevazione” e il “distacco” “diurno” dalle profondità della terra, la morte, invero, è il “notturno” ricongiungimento con il Sé, con la madre, con la natura e poi con il cosmo. All’immagine di verticalità e di elevazione “diurna” dell’essere in vita corrisponde allora quella ciclica e “fusionale” del ritorno (del corpo morto) alla terra<sup>10</sup>.

Quando i ricordi non saranno più vivi nelle coscienze dei soggetti che li hanno vissuti, interverranno i miti a tenere custodito quel nucleo di significati cui i nuovi venuti potranno attingere. Inizia forse qui, pian piano, a diradarsi una certa coltre di nebbia che ostacola la vista di chi vuole arrivare a comprendere il complesso



<sup>9</sup> Attraverso produzioni culturali, a esempio quelle cinematografiche. Il cinema, infatti, secondo Morin, è da considerarsi ponte e strumento privilegiato per la mediazione simbolica “tra la realtà e l’immaginario, tra l’ombra-morte e la luce-vita” (Morin, 2014: 341).

<sup>10</sup> Si pensi, ad esempio, agli immaginari fantastici e fantascientifici per i quali – grazie l’ausilio dalla tecnica – tale relazione viene a essere riconfigurata ed esperita, il più delle volte (non a caso!), nell’al di qua, senza che una vera e propria distinzione tra il piano della luce (la vita) e quello dell’ombra (la morte) si sia mai realmente prodotta (Durand, 2013; Morin, 2016). Interessanti anche i contributi all’analisi immaginale di peculiari figure quali gli zombies su cui si rimanda ai lavori, tra gli altri, dei già citati Camorrino (2023b) e Cavicchia Scalamonti, (2022).

meccanismo di costruzione del senso alla base del quale – in termini freudiani – v'è l'innata necessità dell'essere umano di far fronte all'angoscia della propria mortalità.

## 2. Di Dioniso e la sua ombra *su/* sociale

L'attuale è un'epoca di "presentismo" e nostalgia (Cavicchia Scalamonti, 2007: 149), di perdita della durevolezza: del senso, del "fondamento del principio dell'autorità"<sup>11</sup>, della progettualità, della memoria, della stessa identità individuale e collettiva. Sebbene non sia possibile dilungarsi sulla questione, proponendone una spiegazione sicuramente più dettagliata, è tuttavia inevitabile fornire al lettore qualche utile elemento di contesto. La "frammentazione" dell'orizzonte temporale, di un presente sempre più autoreferenziale che non strizza l'occhio alla progettualità e rifugge dal passato con il solo scopo – sostiene Cavicchia Scalamonti (2007: 149) – di annullare il suo incedere e farsi (illusoriamente) sordo al suono dei rintocchi della vita, non è certo senza prezzo. Questo stato di cose, infatti, produce una perdita di significato a cui le "grandi narrazioni" di cui ha scritto Jean-François Lyotard (2019) nel celebre *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, non riescono più a sopperire.

Se l'esistenza del soggetto postmoderno non è più sorretta da "concezioni della vita e del mondo" (Cavicchia Scalamonti, 2007: 149) con cui proiettarsi verso il futuro, e la realtà sociale necessita di essere inserita entro quadri di comprensione condivisi, diviene fondamentale – secondo T. Todorov (cit. in Cavicchia Scalamonti, 2007: 132) – che "il mondo vissuto" si accompagni al suo "doppio *immaginario*". Cioè a dire: le immagini, le descrizioni, i racconti, le rappresentazioni, perché assurgano a concime per la "memoria collettiva", devono mantenere una certa coerenza di senso per ricostituire le fratture che lo *shock* di un evento negativo avrebbe inevitabilmente prodotto. Poiché oggi il soggetto affronta il futuro sprovvisto di un equipaggiamento adeguato a comprenderlo e attraversarlo, "senza miti esplicativi o storie fondanti in cui identificarsi", segnato da una "carezza immaginativa" e al contempo da un *surplus* di "sistemi immaginari" tra loro confliggenti e contraddittori che acquisiscono spaesamento e nostalgie, la sfida che il nostro tempo ci pone innanzi – continua Cavicchia Scalamonti (2007: 155, 156) – è il lasciarsi nuovamente "avvolgere" dal "mito", in un'altra "grande narrazione", in grado di irrorare di senso l'esperienza sociale del soggetto postmoderno. C'è di più. La società postmoderna lascia intravedere la sua ombra quando, spiega Bauman (2024: X-XI), il "principio del piacere" si impone sul "principio di realtà" di freudiana memoria, e "la libertà individuale regna incontrastata" con conseguenze in termini di costruzione identitaria e di legame sociale, giacché i rapporti con l'alterità si rivelano essere sempre più transeunti (Camorrino, 2024a). In altre parole, si è affermata, scrive Maffesoli (1990: 25, 26), "una logica passionale che anima sempre e di nuovo il corpo



<sup>11</sup> Sul tema si rimanda a Camorrino (2024a) che nel suo *Da Dio all'io* analizza puntualmente la genesi e le ricadute sociali dell'indebolimento del fondamento autoritativo nella società contemporanea, offrendo preziosi strumenti di comprensione e analisi della realtà sociale.

sociale e che, come una centralità sotterranea, si diffrange in una molteplicità di effetti che compongono la vita quotidiana". Dioniso trova allora nuovo spazio.

Il processo di "addomesticamento" degli aspetti che più tormentano e turbano l'animo umano cede il passo alla ricerca dell'immediato godimento dei piaceri.

È il "narcisismo" di cui scrive Camorrino (2024a)! Tuttavia, il mantra del *carpe diem* di cui il presentismo ha fatto il suo baluardo non può dirsi veramente libero dalla tragicità della condizione umana. "Dio dell'amore", "dio della morte", Dioniso getta la sua ombra sulla "sfrenatezza dei sensi", nelle "espressioni festive" sempre più numerose, nel "giovanilismo", nell'"infantilizzazione", nell'"esplosione del sé" da cui comunque "il sapore amaro della finitudine" non accenna ad andar via. Il ritorno di Dioniso non è che un ritorno delle cose invisibili e rimosse. Torna alla luce quanto dapprima relegato negli anfratti più bui della realtà sociale. Con Dioniso, il rinnovato "primato dell'emotivo" scalza il principio della razionalità (Camorrino, 2022).

Il proliferare di credenze e pratiche "olistiche, mistiche, affettive, "orgiastiche" che "nottornizzano l'esperienza" sociale concorrono così all'affermarsi del più ampio (e già in essere) processo di "reincanto del mondo" (Camorrino, 2022: 68).



### 3. Questione di *rimossi*: di "traumi" e oscurità

Giunti a questo punto, seguirà una breve analisi immaginale di alcune specifiche forme del rimosso al fine di coglierne le ricadute sociali. L'essere umano – scrive Davide Navarria (2015: 148) – fa esperienza della realtà sociale entro cui è inserito attraverso una "dialettica simbolica": la relazione tensiva che il soggetto istituisce con l'alterità definisce il suo " 'essere-al-mondo' ". Il costante "rinvio simbolico" all'alterità induce il soggetto a fare i conti con la propria finitudine e, dunque, con l'imposizione di un limite alla sfera più intima del desiderio (Navarria, 2015: 149, 150).

A questo proposito, il contributo di Pierre Lepori sul "ritorno del rimosso sulla scena occidentale" pare offrire, a partire dall'analisi della struttura teatrale, alcuni spunti interessanti ai fini della presente argomentazione. Difatti – secondo Lepori (2015: 102) – aspetto di non poco conto, è l'assenza di un mito fondativo strutturante il teatro occidentale, cioè di una "storia sacra" (Ries cit. in Navarria, 2016: 171), situata in un *illo tempore*, cui i soggetti possono rivolgersi per dare significato alla propria esistenza. La disamina del "rinnovamento" della messa in scena teatrale del secondo Novecento fornirebbe un'ulteriore prova dell'inedito ritorno del rimosso nella forma, più specifica, dell'osceno. In questi termini, la relazione con l'oscenità concorre a offrire uno spaccato sulle ombre della nostra società. "Quello che la tradizione del teatro istituzionalizzato aveva occultato e represso, l'uso di un'oscenità gravida di umori umani e indistricabile dal corpo che solca la scena ha rinnovato profondamente la pratica del teatro contemporaneo, che non lascia nulla dell'umano al di fuori del (rap)presentabile", afferma Lepori (2015: 110), con un richiamo alla "libera(zione)" dell'"inconscio represso" di cui aveva già scritto Antonin Artaud (cit. in Lepori, 2015: 110). Si tratterebbe – non ultimo, a seguito di una contaminazione culturale di derivazione "extra-occidentale" – dell'inevitabile riscoperta del "versante



in ombra della cultura teatrale occidentale". Cioè a dire, della reintegrazione sulla scena di "forme rituali e 'barbare' di spettacolarità" con cui istanze opposte ("materialista e spirituale", di "corpo e psiche", di "scena e platea", dell'"artista" e dello "spettatore") vengono a collocarsi sotto una luce nuova. L'osceno trova espressione nelle "grandi figure del comico" (e non è forse questa una manifestazione della *coincidentia oppositorum*, ovvero della tensione tra istanze fascinose e terrifiche, tanto cara alla sociologia dell'immaginario?), nelle rappresentazioni de "la carne, la morte e l'organico", in "esperienze esplosive", nelle "fratture", nell'"oscenità dell'escluso [che] torna a manifestare la sua potenza pestilenziale" (Lepori, 2015: 104-105). Tuttavia, sebbene il comico e il grottesco siano stati a lungo proscritti tra i "generi minori" dell'arte teatrale occidentale – a partire da un modello culturale di inclusione-espulsione (Douglas, 2021) che ha via via definito quanto ascrivibile al decoroso, e quanto invece all'osceno, all'"ambiguo", all'"abietto" (Kristeva, 1982) – tale forma di marginalizzazione, spiega ancora Lepori (2015: 101), non si è invece riprodotta nei contesti goliardici e popolari. Al di là dei confini della più moderna scena teatrale "dell'Istituzione", la comicità e la "ruvidità" di un teatro che ha inscenato le "impurità" (Douglas, 2021), le naturali "sporcizia" e "volgarità", "il rumore" dell'essere umano, hanno trovato nuova collocazione e nuovo vigore nel panorama teatrale tardo-novecentesco. Quest'ultimo, del "gesto", delle "azioni fisiche" dell'"emotività" non più "calcolata" dall'"equilibrio estetico", ha fatto il suo baluardo (Lepori, 2015: 102, 103). In specie, la questione dell'"ambiguità" è stata problematizzata da Julia Kristeva attraverso il concetto di "abiezione".

È "abietto" qualsivoglia elemento di pericolo non "pensato", non "tollerato" né compreso come "possibile" (Kristeva, 1982) o "familiare" (Douglas, 2021) in grado di minacciare l'integrità dei confini (e di travalicarli, risultando ingestibile) di un dato consenso sociale. Si tratta, cioè, di tutto quanto sfugge al riconoscimento e all'inquadramento entro condivise categorie di comprensione del reale.

È possibile, difatti, che l'alterità si collochi negli spazi interstiziali presenti tra due o più categorie. Pertanto, a fare problema, spiegano Douglas e Kristeva, non sono le "innate qualità" dell'alterità ignota, quanto piuttosto la sua collocazione nella già stabilita visione dell'ordine che ciascuna cultura si è impegnata a costruire per preservare la propria esistenza e infonderla di senso (Bauman, 2024: 5).

A questo punto, quando la minaccia che l'alterità ignota, "ambigua" e "abietta" porta con sé oltrepassa i confini delle cose note, le "contamina" fisicamente e simbolicamente, trasformandole rispetto alla loro condizione precedente. Questo stato di cose innesca, inevitabilmente, processi di ridefinizione dell'identità (Kristeva, 1982; Douglas, 2021; Lupton, 1999). Ad essere turbato dall'irruzione di tale minaccia è dunque l'ordine morale attorno a cui la comunità si è edificata poiché il rischio di "contaminazione" prodotto dalla prossimità dell'osceno, dell'"impuro" (Douglas, 2021), sconvolge le fondamenta dell'"universo simbolico" condiviso (Beger e Luckman, 2020). Da questa prospettiva, l'"abiezione" rappresenta una strategia di senso capace di far fronte alle intrusioni estranee all'identità culturale del sistema che ne patisce il turbamento, un mezzo cioè per gestire il rapporto con l'alterità minacciosa. In termini immaginali, l'"osceno" di Lepori, l'"abietto" di Kristeva,

l'“impuro” di Douglas, non sono altro che aspetti costitutivi del “campo” “notturno” dell'“immaginario umano”, cioè del suo lato oscuro e “indifferenziato” (Durand 2013; 2018)<sup>12</sup>.

La pandemia Covid-19, in questo senso, esprime esattamente quanto sin qui detto: è la cartina di tornasole della relazione con un'alterità dapprima rimossa e delle conseguenti ricadute sociali cui si è assistito. L'oscenità del “corpo morto” (Camorrino, 2017) e l'irruzione del virus quale veicolo di contagio e contaminazione ha prodotto sconvolgimenti impossibili da ignorare, al punto da poter asserire che la recente emergenza sanitaria, ma di più il suo correlato fenomeno del lockdown, possano aver schiuso le porte al configurarsi di un nuovo “trauma culturale” (Alexander et. al., 2004).

Quando un evento negativo turba improvvisamente un sistema sociale sprigionando una quota significativa di sofferenza e dolore sociale, ne lacera dolorosamente il tessuto societario (Alexander, 2018). Infrante le sue difese e sconquassato l'ordine istituito dell'esperienza ordinaria dei soggetti, la ferita che tale “shock emotivo” ha prodotto si cicatrizza, divenendo un “segno indelebile” sulla pelle della collettività (Eyerman, 2013; Alexander, 2004). Il senso di comunità e l'ordine (sociale e morale) su cui questa aveva dapprima costruito le sue fondamenta vengono ad essere compromessi, giacché compromessa è la possibilità di inquadrare l'evento entro robuste e solide categorie di comprensione del reale (Alexander et al., 2004; Alexander, 2006; Eyerman, 2013). Divenuto oggetto di “mediazioni discorsive” e attivati i processi di “ri-significazione” (nonché di successiva ridefinizione identitaria), l'evento negativo acquisisce lo status di “trauma culturale” (Alexander, 2006: 142).

Quest'ultimo – nel “processo discorsivo” a cui i “gruppi portatori” di interesse partecipano contendendosi l'attribuzione del significato – è rappresentato quale “male sacro”, un male “fuori dal tempo” (Alexander, 2006) a cui i soggetti si relazionano attraverso “narrazioni” e “performance” (Alexander, 2018). “Battaglie morali” – per dirla con Antonio Camorrino (2023a) – ovvero forme di negoziazione simbolica ed emotiva dell'esperienza che concorrono a scongiurare la perdita del senso di tale sofferenza (Eyerman, 2013). A riguardo, Jeffrey Alexander (2006) spiega: il male è “simbolizzato” cognitivamente ma soprattutto esperito dai soggetti in modo “emotivamente coinvolto” (Elias, 1988). Esso porta con sé forze e disgreganti e di ricomposizione della frattura che avviene attraverso il ricollocamento e la redistribuzione delle responsabilità. In tal modo, alla sofferenza prodotta viene riassegnato un nuovo significato. L'esperienza condivisa del male (“gli scandali, il panico morale, le punizioni pubbliche, e le guerre [...] esperienze violente di orrore, repulsione e paura”) ha bisogno di essere “codificata”, “narrata e incorporata in ogni sfera sociale”. La portata emotiva del “trauma” – continua Alexander (2006: 179, 135) – non è esito esclusivo del verificarsi dell'evento e delle sue conseguenze, ma anche l'effetto dell'“ansia di mantenerlo represso”. Già l'Olocausto, spiega Alexander (2006:



<sup>12</sup> Ho approfondito il tema nell'ambito dell'analisi sul fenomeno della pandemia Covid-19 in un saggio di recente pubblicazione (Savona, 2023).

67), ha codificato l'evento attraverso la "narrazione tragica del male sacro" il quale, più che come mero fatto storico, si è configurato come "un archetipo, un evento 'fuori dal tempo' [...] un'esperienza di trauma di una tale intensità da non poter essere definita, in termini di religione, razza, classe o nazione, addirittura, rispetto ad ogni possibile configurazione sociologica o congiuntura storica".

Il successivo processo di inedita "identificazione psicologica" che ne è scaturito affonda le sue radici nella fascinazione patita dal pubblico contemporaneo per l'orrore, il "misconoscibile" e il terrifico. Attraverso la narrazione tragica, infatti, i soggetti fanno esperienza del male, "di forze oscure e sinistre", pertinenti a noi stessi come all'alterità. Per tali ragioni, la narrazione tragica non apre tanto le porte alla "redenzione" quanto piuttosto alla "catarsi", cioè a dire all'"eterno ritorno" di nietzschiana memoria, alla continua e sempre nuova "drammatizzazione" del "trauma archetipico" (Alexander, 2006: 68-69).

Concludendo, quanto detto suggerisce che l'ombra del sociale sia prima di tutto anche l'ombra individuale, ricettacolo – secondo l'analisi junghiana – degli "aspetti nascosti, rimossi e spiacevoli (o nefasti) della personalità del soggetto.

Pertanto, quando l'individuo, come la collettività, "penetra nell'oscurità – il che rappresenta una specie di morte [...] – deve "dominare" e "assimilare" l'Ombra che l'ha turbata, cioè riconoscerla e accettarla (Henderson, 2013: 131). Al fine di gestirla, dovrà dare voce, forma e sostanza (attraverso le espressioni più varie: commemorative, artistiche, letterarie, per citarne alcune) ai "residui simbolici" dei ricordi legati all'evento.

Sarà allora che questi diverranno "memoria collettiva". Di contro, quando "il passaggio da un quadro sociale ad un altro" (Doni, 2010: 14) prodotto dall'evento traumatico non verrà elaborato e compreso, quando il dolore sociale verrà (anche inconsapevolmente) rimosso, l'ombra che il tempo inspessirà sarà il suo "oblio".



## Bibliography

Alexander J. C., Eyerman R., Giesen B., N.J. Smelser, Sztompka P. (2004), *Cultural Trauma and Collective Identity*, Oakland, University of California Press.

Alexander J. C. (2006), *La costruzione del male. Dall'Olocausto all'11 settembre*, Bologna, Il Mulino.

Alexander J. C. (2018), *Trauma. La rappresentazione sociale del dolore*, (L. Migliorati, L. Mori, trad. ita. e intr. a cura di), Milano, Meltemi.

Bachelard G. (2011), *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo.

Bartoletti R. (2010), "La memoria (culturale) delle cose: oggetti di consumo e contronarrazioni identitarie", in M. Doni, L. Migliorati (a cura di), *La forza sociale della memoria. Esperienze, culture, confini*, Roma, Carocci, pp. 111-123.

Bartoletti R. (2012), *Grandi madri mediali. Archetipi dell'immaginario collettivo nel fumetto e nel cinema*, Napoli, Liguori.

Bauman Z. (2024), *Il disagio della postmodernità*, trad. ita. a cura di V. Verdiani, Roma-Bari, Laterza.

Berger P. L., Luckmann T. (2010), *Lo smarrimento dell'uomo moderno*, Bologna, il Mulino.

Camorrino A. (2017), "Malattia e Morte ai tempi della Rete. Scienza medica e post-verità nella società contemporanea", in A. Napoli, A. Santoro (a cura di), *Indelebili tracce. I media e la rappresentazione della morte ai tempi della rete*, 26, Napoli, Funes/Ipermedium Libri, pp. 121-133.

Camorrino A. (2021), Orizzonti di salvezza prendono "corpo": la generazione e la riproduzione dei significati ultimi nella società contemporanea, Paper presentato al convegno nazionale AIS di metà mandato "Riproduzione sociale e metamorfosi globale", Università degli Studi di Bergamo, 16-18 dicembre 2021.

Camorrino A. (2022), "I "regimi immaginali" del sacro. Religione, spiritualità, trascendenza: un'analisi di sociologia della religione e dell'immaginario", *Im@go. A journal of the social imaginary*, 19 (XI), pp. 67-88.

Camorrino A. (2023a), " 'Pollution' and 'Blaming': A Sociological Analysis of the COVID-19 Time Through Cultural Perspective", *Sociological Research Online*, 29(3), 750-757. <https://doi.org/10.1177/13607804231174283>.



Camorrino A. (2023b), "È il postmoderno, bellezza! Identità, autenticità, spiritualità, morte", in R. Mirelli e Le Moli A. (a cura di), *Bellezza. Può davvero salvare il mondo?*, Napoli, Doppiavoce, pp. 161-171.

Camorrino A. (2024a), *Da Dio all'lo: riflessioni sul sacro. Un saggio di sociologia della Religione*, Milano, Mondadori.

Camorrino A. (2024b), "Gilbert Durand, Introduzione alla mitodologia. Miti e società, (pref. di M. Maffesoli; trad. e cura di V. Grassi), Mimesis, Milano, 2022, pp. 188", *Quaderni di Teoria Sociale*, vol.3, N. 1, pp. 199-208.

Cavicchia Scalamonti A. (2007), *La morte. Quattro variazioni sul tema*, Santa Maria Capua Vetere, Ipermedium.

Cavicchia Scalamonti A. (2022), *Il disagio dei morti*, Napoli, Dante&Descartes.

Doni M. (2010), "La vita sociale dell'oblio. Trauma collettivo e costruzione simbolica", in M. Doni e L. Migliorati (a cura di), *La forza sociale della memoria. Esperienze, culture, confini*, Roma, Carocci, pp. 13-24.

Douglas M. (2021), *Purezza e Pericolo. Un'analisi dei concetti di contaminazione e tabù*, Bologna, il Mulino.

Durand G. (2013), *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, Bari, Dedalo.

Durand G. (2018), *Campi dell'immaginario*, (a cura di D. Navarria), Milano, Mimesis.

Durand G. (2022), *Introduzione alla mitodologia. Miti e società*, (a cura di V. Grassi), Milano, Mimesis.

Eyerman R. (2013), "Social theory and trauma", *Acta Sociologica*, Vol. 56, No. 1, pp. 41-53.

Fassin D., Rechtman R. (2020), *L'impero del trauma. Nascita della condizione della vittima*, (trad. ita e cura di L. Quarta), Milano, Meltemi.

Flanagan K. (2017), *Sociological Noir. Irruptions and the Darkness of Modernity*, Routledge.

Halbwachs M. (1996), *La memoria collettiva*, (a cura di P. Jedlowski), Milano, Edizioni Unicopli.



Henderson J. L. (2023), Miti antichi e uomo moderno, in C. G. Jung , M-L. von Franz, J. L. Henderson, J. Jacobi e A. Jaffè, *L'uomo e i suoi simboli*, (a cura di J. Freeman), Milano, Longanesi, pp. 117-178.

Kristeva J. (1982), "Approaching Abjection", *Oxford Literary Review*, Vol. 5, No. 1/2, Edinburgh University Press, pp. 125-149.

Lepori P. (2015), "Obscenity is joyous. Il ritorno del rimosso sulla scena occidentale", in M. Doni (a cura di), *Disgusto e desiderio. Enciclopedia dell'osceno*, Milano, Medusa, pp. 100-114.

Lyotard J-F. (2019), *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, (C. Formenti C., trad. it.), Milano, Feltrinelli.

Maffesoli M. (1988), *Il tempo delle tribù. Il declino dell'individualismo nelle società di massa*, Roma, Armando.

Maffesoli M. (1990), *L'ombra di Dioniso. Una sociologia delle passioni*, (pres. di F. Alberoni), Milano, Garzanti.

Maffesoli M. (2016), "Modernità, postmodernità, postmedievalità", in V. Pravadelli (a cura di), *Modernità nelle Americhe*, Roma Tre-Press, pp. 195-205.

Maffesoli M. (2022), Prefazione. Attualizzare l'essenziale, in G. Durand, *Introduzione alla mitologia. Miti e società*, Milano, Mimesis, pp. 7-11.

Morin E. (2014), *L'uomo e la morte*, (trad. e cura di R. Mazzeo, postfazione di S. Manghi), Treviso, Erickson.

Morin E. (2016), *Il cinema o l'uomo immaginario. Saggio di antropologia sociologica*, Milano, Raffaello Cortina.

Navarria D. (2015), "La scena chiusa. L'idolo come pervertimento del dramma umano", in M. Doni (a cura di), *Disgusto e desiderio. Enciclopedia dell'osceno*, Milano, Medusa, pp. 148-163.

Navarria D. (2016), "Mircea Eliade e Julien Ries: Simbolo, mito e rito: dall'ermeneutica integrale all'antropologia religiosa", *Rivista di Filosofia Neo-Scolastica*, Vol. 108, No. 1, pp. 157-179.

Neumann E. (1981), *La Grande Madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, Ed. e trad. ita a cura di A. Vitolo, Roma, Astrolabio.



Elena Savona  
*Traumi culturali, ombre e rimossi*

Quarta L. (2020), "L'ermeneutica infinita", In D. Fassin, R. Rechtman, *L'impero del trauma. Nascita della condizione della vittima*, Milano, Meltemi, pp. 7-20.

Ries J. (2007), *L'uomo e il sacro nella storia dell'umanità. Opera omnia. Vol. 2*, Milano JacaBook.

Savona E. (2023), "Risk and Pandemic: Covid-19 and the Social Risk Perception of a "Cultural Trauma". A Brief Sociological Analysis", in F. D'Andrea e M. G. Galantino (a cura di), *Multidimensional Risks in the XXI century*, Egea, Milano, pp. 59-69.

Secondulfo D. (2019), "Prefazione. Per una sociologia dell'immaginario e del profondo", in Marzo P. L., Mori L. (a cura di), *Le vie sociali dell'immaginario. Per una sociologia del profondo*, Milano, Mimesis, pp. 7-17.

Weber M. (1966), *La scienza come professione*, in *Il lavoro intellettuale come professione*, Torino, Einaudi.





# «Tecno-ombre». Una proposta di lettura di alcuni immaginari delle culture sociali della Silicon Valley e del “lato oscuro” dell’Ideologia californiana

Massimiliano Panarari  
massimiliano.panarari@unimore.it  
Università di Modena e Reggio Emilia



## Abstract

*«Techno-shadows». A proposal for interpretation of some of the imaginaries of Silicon Valley’s social cultures and the “dark side” of the Californian Ideology*

Silicon Valley has certain facets and a backstage – to use Goffman’s metaphor – that are quite different from the narratives of the limelight. Such the constantly extolled horizontalisation of knowledge guaranteed by the web and the powers of empowerment made available to all by digitalisation, as well as the rhetoric around the creative classes and the extension of the jobs of symbolic analysts, and also that of the philanthropic and progressive Californian tycoons engaged in the promotion of civil rights and environmentalist campaigns to protect ecosystems and combat climate change. The following paper sets out to highlight and critically analyse some of the social and cultural shadows (materialist and post-materialist ones) cast by Silicon Valley and California in their evolution from the paradigm of the «quartz city» – assuming extensively the considerations made by Mike Davis on Los Angeles defined through the connotations of social porosity, prismaticity and falsification-alteration of reality – to that of the socio-economic and intellectual laboratory of digital and high-tech technoliberalism and informational and woke capitalism.

## Keywords

Californian Ideology | Social Imaginary | neoliberalism | Silicon Valley | tecno-solutionism



## 1. Introduzione

Il «fuoco di Prometeo» rappresenta una metafora ben conosciuta (ed esemplare) della visione illuministica e del progresso. Rischia la notte e l'oscurità di un'umanità soggiogata dagli dèi a cui il titano ribelle, rubando quel fuoco, ha voluto dare la conoscenza. Così il Prometeo liberato – e “scatenato” – è assunto a simbolo dell'industrializzazione (Landes, 1969) e dell'avanzamento continuo delle tecnologie.

Un prometeismo che, dagli anni Novanta del XX secolo, ha trovato la sua incarnazione (con la relativa consacrazione in termini di notorietà presso l'opinione pubblica) all'interno della San Francisco Bay Area, dove la galassia culturale e simbolica della *Californian Ideology* (Barbrooke, Cameron, 1996) e le sue derivazioni miselano altresì paradossi e ispirazioni tra loro contraddittorie e orientamenti ossimorici, come avviene in primis per quell'«iperilluminismo» che finisce così per disvelare anche un *dark side* agli antipodi delle sorti magnifiche e progressive e degli auspici liberatori del tecnosoluzionismo (Winner, 1984).

Nel crogiolo di filoni e suggestioni che ha alimentato il corpus di idee e stratificato la cultura sociale diffusa delle élites dell'industria delle Ict, il capitalismo informazionale (o digitale) può venire interpretato come una delle varie declinazioni del neoliberalismo (Slobodian, 2020), di cui condivide il paradigma antropologico di fondo, basato sull'individualismo proprietario e la categoria di *homo oeconomicus*.

Il neoliberalismo può venire infatti inteso come una forma di iperilluminismo, edificato sull'estensione illimitata di un'astratta razionalità calcolante, a sua volta basata sul presupposto di un individuo che applica invariabilmente alle sue decisioni di ultima istanza le formule della *rational choice* (Bartoletti, 2020).

La «governamentalità digitale» risulta così strettamente collegata ai dispositivi di quella neoliberale (Talia, 2023), proponendo un ulteriore salto di scala sotto il profilo dei contorni della *governance* e un cambio di paradigma antropologico, ambedue presentati alla stregua di perfezionamenti iperilluministici e dettati dagli avanzamenti determinati dall'applicazione della razionalità. Nel primo caso si tratta del «*techfare state*» (Bhagat and Phillips, 2022) sviluppatosi nel corso dell'ultimo decennio, il contesto in cui, sotto l'egida di un «*accelerated neoliberalism*», lo Stato e l'ecosistema tecnologico strutturato da attori privati (le corporation di Big Tech) si intrecciano sempre maggiormente in vari settori cruciali della vita collettiva (dalla sicurezza e l'ordine pubblico alla sanità e ai sistemi di welfare). La seconda fattispecie è quella dell'«oltreuomo» quale esito di un processo di «biomiglioramento», come teorizzato dalle riflessioni dell'arcipelago concettuale del transumanesimo, molto presenti in seno ai circoli intellettuali fiancheggiatori o direttamente di riferimento dell'industria high tech. «[...] Questo modello antropologico potrebbe essere costruito per superare le attuali fragilità dell'essere umano: un nuovo soggetto potenziato che sarebbe dotato di una aspettativa di vita prolungata e di una intelligenza superiore al livello cui siamo ora abituati» (Somaggio, 2018, 9).

In prospettiva, questa tipologia di bionnazione, a differenza della (terribile e disumana) eugenetica stalinista, si presenta come una metamorfosi rigorosamente



guidata dal mercato e dal consumismo, ovvero dai bisogni indotti e dalle preferenze espresse dagli individui-clienti, mentre per il momento la visione del potenziamento viene coltivata e perseguita per rispondere ai desideri di eternarsi dei protagonisti di quella che, fino a non troppo tempo fa ancora, veniva etichettata come «rivoluzione digitale», e col terzo millennio si è imposta come il nuovo establishment.

Il seguente articolo si propone di evidenziare e analizzare criticamente (utilizzando in particolare gli approcci della sociologia della cultura e dell'immaginario, della sociologia della scienza e della tecnica e dell'analisi del discorso) alcune ombre a livello sociale e culturale partorite dalla Silicon Valley e dalla California nella loro evoluzione dal paradigma della «città di quarzo» – assumendo in maniera estensiva le considerazioni svolte da Mike Davis nel suo celebre libro di sociologia urbana su Los Angeles definita attraverso i connotati di porosità sociale, prismaticità e falsificazione-alterazione della realtà (Davis, 1999) – a quello di laboratorio socioeconomico e intellettuale del tecno-liberismo digitale e high-tech (Harvey, 1990) e del capitalismo informazionale *woke* (Rhodes, 2022).

Quelle che potremmo, pertanto, definire «tecno-ombre» dell'Ideologia californiana, coincidenti innanzitutto con i costi sociali (e i repressi o mancati conflitti da parte dei gruppi marginali e dei ceti più deboli) dell'innovazione incessante promossa dall'industria delle Ict.



## 1. Per una topografia e geografia concettuale della California

La Silicon Valley è un luogo di una «bellezza oscura», abitato da una «divinità capricciosa» – come ha scritto Benjamín Labatut (Labatut, 2023) – nonché «ibrida», quella dell'intelligenza artificiale che sta proiettando tecno-ombre destinate a segnare sempre più marcatamente il ravvicinatissimo futuro prossimo.

E, soprattutto, la California, più in generale, rappresenta – come ha illustrato nel suo libro “classico” David Harvey – uno dei laboratori per antonomasia della ulteriore «compressione spazio-temporale» iniziata con l'archiviazione del sistema fordista-keynesiano e il passaggio alla fase dell'accumulazione flessibile postfordista. Dal decennio dei Settanta la «sensibilità postmoderna» andava così esprimendo un interesse crescente nei confronti della teoria geopolitica, dell'estetica del luogo e della riproblematizzazione della spazialità (Harvey, 1990). Un contesto intellettuale animato e articolato di rivisitazione del rilievo della categoria spaziale che ne ribadisce altresì l'utilità euristica per la lettura della cultura sociale e dell'immaginario collettivo degli Stati Uniti. Nell'interpretazione degli Stati Uniti che evidenziano a più riprese il loro carattere di *coincidentia oppositorum* si rivela di particolare ausilio la tesi della fondazione della loro identità sullo spazio e, nella fattispecie, sull'idea del confronto costante con quelli che si presentano quali «spazi (s)confinati» (Tarzia e Ilardi, 2015). La sintesi – perennemente precaria, ma continua – della «coincidenza degli opposti» (esasperata, dall'inizio degli anni Ottanta, dalla proliferazione dei «paradossi postmoderni») promanerebbe da una coppia genealogica dicotomica e da due rappresentazioni antitetiche della spazialità. La prima discende dalla

Frontiera e dalla lotta feroce e sanguinosa per la sua costante espansione e lo spostamento in avanti, allo scopo di procurarsi nuove risorse e opportunità di sopravvivenza o arricchimento e, in tal modo, per trovare anche una serie di soluzioni al moltiplicarsi dei conflitti. La seconda deriva, invece, dalla matrice seminale e fondativa del puritanesimo, e manifesta una forma strutturale di *horror vacui*: tende a concepire lo spazio vuoto (anche, per l'appunto, in maniera irriflessa) quale sorgente del male e agisce, pertanto, compulsivamente con la finalità di misurarlo, sottoporlo a tassonomie e sorvegliarlo.

Sino alle derivazioni contemporanee: dalla *woke culture* di impianto neopuritano e neomoralizzatore (Rhodes, 2022), che vuole costantemente mostrarsi quale alfiere di una «*humanitarian neophilia*» (Scott-Smith, 2015), alla ripresa della corsa allo spazio – anche per ragioni di competizione geopolitica – come inedita frontiera da estendere e «nuovo continente» da raggiungere e colonizzare (Cozzi, 2024), che trovano tutte un centro fondamentale di propulsione (se non quello per eccellenza) nello Stato della California.

Da questo incontro-scontro giunge la specificità (e la varietà intrinseca) dell'immaginario americano a confronto con l'Europa. Dal Vecchio continente via via più antropizzato, il Nuovo trae la spinta incessante alla velocizzazione dei sistemi sociali e della stessa nozione di temporalità, declinandola però in modo inseparabile dallo spazio – da ultimo riconsiderato nella chiave della “condizione postmoderna” o tardomoderna –, e dando così plastica concretezza e quotidianità al concetto di compressione spazio-temporale. Come scriveva Hartmut Rosa:

il progetto della modernità guadagna in plausibilità e attrattiva con la nascita dell'energia “cinetica” della società, per così dire, ossia con l'avvento di un mutamento sociale accelerato. Allo stesso modo, la nascita di un'economia capitalistica, produttiva, forte e orientata alla crescita, e il progresso tecnologico che l'ha accompagnata hanno prodotto le risorse necessarie per rendere credibile la promessa di una riconfigurazione politica (redistributiva) della società e del potere discrezionale dell'individuo. In breve: il processo di modernizzazione dell'accelerazione sociale (competitiva) e il progetto (etico) di autonomia e autodeterminazione si sono, almeno in principio, supportati a vicenda. Naturalmente la modernità in un certo senso non ha mai mantenuto la promessa [...] (Rosa, 2015: 90-91).

Il venire meno del sistema economico-sociale e di quello politico agli auspici e alle attese degli individui genera una plurima tipologia di alienazioni, tra le quali Rosa indica anche quella dallo spazio. Una questione che risulta estremamente pertinente proprio per la California, il *Golden State* ultima propaggine sulla frontiera del Pacifico, che dell'*American Dream*, anche precisamente in quanto Estremo Occidente, costituiva una versione particolarmente realizzata (o, quanto meno, promettente).

Al punto, considerando anche l'impatto sull'immaginario occidentale, che per la California – e, da qualche decennio, in modo peculiare, per la sua “regione” Silicon Valley – vale la definizione di «universo simbolico» nell'accezione di Berger e



Luckmann (1966), uno status mutevole che ne ha fatto, alternativamente o conseguentemente, la sede della macchina industriale dei sogni (il cinema), di quella tecnologica e la terra promessa dei diritti individuali; altrettante facce del prisma californiano che hanno potenziato la sua denotazione politica in senso fortemente *liberal* oltre che nettamente predisposto alle idee del *radicalism* (per quanto sia invalso e si sia diffuso comunemente un certo automatismo un po' troppo deterministico al riguardo).

La California come fucina e fabbrica di memorie specifiche, condivise al proprio interno – e ritenute sovente divisive nel resto della nazione – che procedono all'istituzione immaginaria di una società (Castoriadis, 1975) multiculturale e progressista, che si mette in vetrina, con la duplice valenza dell'autorappresentazione eccellente e "al meglio di sé" (Goffman, 1959) e della trasparenza quale valore assoluto e principio inderogabile, in conformità con i dettami ideologici della «siliconizzazione del mondo» (Sadin, 2016).

Seppure non con l'ampiezza europea, anche negli Stati Uniti, all'indomani della stagione della Grande Depressione, si verificò la fortuna delle dottrine keynesiane, e in seguito neokeynesiane – specificamente nella versione di quel «keynesismo commerciale» attuatore di politiche fiscali compensatrici più che sociali in senso proprio ma che, anche per questa ragione, poneva l'accento sull'esigenza di mettere quanti più americani possibile in produzione trovando loro un lavoro e avvicinandosi, così, tendenzialmente al traguardo della piena occupazione (Weir e Bruzzone, 1987).

Un apparato teorico e di *policies* di segno progressista che si iscriveva all'interno dello stadio fordista dell'economia e di una struttura produttiva di massa basata sulla grande manifattura industriale che, secondo le tesi di Fred Pfeil (1998), insieme al modello psichico del patriarcato e della sessualità maschile di impronta edipica, trovava il proprio riflesso nel paradigma narrativo della Hollywood classica.

La «*New Hollywood*» ha modificato i pilastri dell'immaginario del modernismo culturale applicato alla cinematografia, rivelandosi in sintonia con uno scenario postfordista e postindustriale (Andersson and Webb, 2019) anche sotto il profilo di una serie di rinnovate tecniche produttive nell'ambito della settima arte, introducendo variazioni e distorsioni rispetto ai format canonici (King, 2002).

Ne rappresenta uno specchio, al tempo stesso anamorfico ed esemplare, la spazialità di una delle metropoli simbolo della condizione abitativa ed esistenziale postmoderna, la californiana Los Angeles, di cui il polo cinematografico per antonomasia costituisce un quartiere.

Come sottolineava Mike Davis (1990), l'«urbanesimo losangelino» identifica e compendia la duplicità utopica e distopica del capitalismo avanzato, una città-mondo nella quale si riverbera quell'immaginario del «doppio» che imperversa nel cinema hollywoodiano degli anni Ottanta (La Polla, 2004) e, attraverso i suoi sdoppiamenti, comincia a palesare sistematicamente la faccia nascosta – ovvero la negazione – del "sogno americano".

Una natura ossimorica e contraddittoria quella della «città di quarzo» e «città fortezza» che viene visivamente esaltata dal film *Blade Runner* di Ridley Scott (1982), ambientato in una sua proiezione futuristica nell'anno 2019, adattamento creativo



dal racconto distopico *Il cacciatore di androidi* (*Do Androids Dream of the Electric Sheep*, 1968) di Philip K. Dick. Come ha evidenziato Harvey (1990), questa pellicola costituisce un autentico manifesto visivo dei connotati e dei temi del postmodernismo, e ne ha inaugurato un filone assai rilevante dal punto di vista dell'immaginario. Specialmente sotto il profilo della compressione spazio-temporale: i replicanti sono stati concepiti per svolgere mansioni rischiose in quello spazio esterno che costituisce il naturale prolungamento della spazialità statunitense nella sua mentalità concernente il futuro. Contestualmente, i replicanti «[...] esistono [...] in quella schizofrenica accelerazione del tempo che Jameson, Deleuze e Guattari e altri considerano fondamentale nella vita post-moderna. Ed essi si muovono attraverso lo spazio con una fluidità che permette loro di acquisire un'immensa quantità di esperienza. Sotto molti aspetti questi personaggi corrispondono al tempo e allo spazio delle comunicazioni mondiali istantanee» (Harvey, 1990: 377).

Nondimeno, le loro condizioni sono assimilabili a quelle degli «schiavi», come aveva modo di affermare Roy, il loro leader, protagonista della conseguente "rivolta spartachista". E anche per questo, come risaputo, sono i destinatari e gli "oggetti" delle "battute di caccia" del poliziotto Rick Deckard per conto della Tyrell Corporation. All'insegna di uno dei filoni fondamentali di strutturazione del potere poliziesco dal XIX secolo in poi, esattamente corrispondente a quello della "caccia all'uomo": ovvero, la conversione del poliziotto nella figura di un cacciatore urbano (Chamayou, 2010), con i pedinamenti, gli appostamenti e i movimenti volti a tendere delle trappole, in larga misura riconducibili alla concezione della sorveglianza e ad alcuni aspetti dell'*asymmetric warfare*, quintessenza della visione postmoderna del conflitto, che si rivela largamente assimilabile a una catena di azioni a elevato tasso tecnologico di *policing* su di un teatro tradizionalmente di tipo bellico.



## 2. Ombre materialiste

I replicanti-lavoratori dell'avveniristica Los Angeles di *Blade Runner*, delusi e frustrati nel loro desiderio di "equiparazione" all'umanità, appaiono dei «prigionieri del sogno americano» – per usare la formula di Mike Davis (1986) – *ante litteram*, ancorché "esistenti" e vaganti in un ombroso e cupo immaginario futuribile.

Un'avvisaglia e un segno cinematografico premonitore delle vaste aree oscure e zone d'ombra presenti nella versione territoriale più luccicante dell'*American Dream* – e che, fino ad allora, si erano espresse solo mediante le leggende nere di perversioni, eccessi, morti violente e misteriose riguardanti alcuni divi o comprimari dell'industria cinematografica, vale a dire la *Hollywood Babilonia* disvelata a colpi di gossip e di cronache (molto amate anche da Susan Sontag) di Kenneth Anger.

La Silicon Valley presenta alcuni risvolti e genera una pletera di "effetti collaterali" che si rivelano assai differenti dalle narrazioni della ribalta offerta allo sguardo dell'opinione pubblica globale e dei singoli pubblici, quelle sull'orizzontalizzazione del sapere garantita dal web e sui poteri di *empowerment* messi a disposizione di tutti i cittadini-utenti dalla digitalizzazione. Come pure diversi dalla retorica intorno alle

classi creative (Perulli, 2024) e all'estensione dei posti di lavoro degli analisti simbolici e – per l'appunto – da quella sui tech mogul californiani filantropi e progressisti, impegnati nella promozione dei diritti civili e nelle campagne ambientaliste per la tutela degli ecosistemi e la lotta al *climate change*. Sulla Silicon Valley si proiettano due tipologie di ombre: le prime di genere materialista, le seconde di tipo post-materialista le quali, sotto il profilo degli immaginari tendono a confondersi e sovrapporsi in taluni casi in virtù della loro genesi nella «tecno-ombra» e in un *backstage* – per usare la metafora goffmaniana – nutrito di “scarti di produzione” umani, fallimenti da rimuovere, segretezza dei brevetti e degli algoritmi – a dispetto della retorica originaria sulla libertà del sapere e l'*open source* – che si pone in una «dialogica performativa» (e vincente) con la reclamizzata narrazione della trasparenza (Fan and Christensen, 2023).

L'ombra materialista costituisce un prolungamento e una “variazione sul tema” di quella «crisi dell'urbanesimo americano» degli anni Settanta su cui si è innestata la nascita dell'architettura postmoderna, con l'archiviazione dello stile modernista e razionalista e la sconfitta sul piano del dibattito politico della destinazione abitativa a valenza sociale e dell'edilizia pubblica. Tali dinamiche trovarono terreno molto fertile in California, dove Ronald Reagan ricoprì la carica di governatore dal 1966 al '74, e l'avvento della fase postindustriale (Bell, 1976) causò lo spostamento delle direttrici di sviluppo verso i servizi e la progressiva terziarizzazione dell'economia.

Un cantiere decisivo di questi processi coincise con la rivitalizzazione dell'*urban core* e il rinnovamento costruttivo della *downtown* di Los Angeles convertita in centro per l'intrattenimento e lo sport (con i progetti del LA Convention Center, della Staples Center Arena e del complesso del LA Live entertainment e l'infruttuosa proposta di localizzazione in quell'area di uno stadio da parte della National Football League), e per attività commerciali di lusso, mentre le operazioni immobiliari portarono al rifacimento di interi quartieri, in maniera da attrarre i *big spenders* dell'*upper class* e i consumatori dei ceti medi residenti nei *suburbs*, allontanando e sospingendo via via in altre zone le minoranze etniche e i settori delle *working classes* a basso reddito (Saito, 2023).

Altrettante scelte immobiliari di risistemazione del centro-città di Los Angeles, dettate dalla finalità di individuare una «soluzione spaziale» all'accumulazione flessibile del capitale, come annotava Harvey – il «*capitalist displacement*» (Sims, 2015) – che, di lì a brevissimo, faranno scuola in altre aree urbane della California (come Oakland) e di numerosi altri Stati, e diventeranno altresì delle strategie pianificate di *poverty deconcentration* (Reese, Deverteuil and Thach, 2010).

Si tratta del periodo e delle esperienze che hanno gettato le basi per policy urbanistiche che sono scaturite dal coordinamento sempre più stretto fra i decisori e tecnici pubblici e i grandi interessi immobiliari privati, una formula di governance metropolitana pensata, nel contesto neoliberista, anche per dotarsi di strumenti per stare all'interno della competizione su scala internazionale fra le *global cities* (Sassen, 2001), da cui, dagli anni Novanta, il perfezionamento impetuoso delle metodologie – operanti, non in ultima istanza, sui livelli simbolici e dell'immaginario – dell'*urban branding*, del marketing territoriale e del paradigma della «città creativa» quale



magnete attrattore della «classe creativa» (Florida, 2002). Una miscela di cui, a decorrere dagli anni Novanta dell'affermazione della *new economy*, San Francisco diviene la sintesi esemplare più citata, metropoli di riferimento della «rivoluzione digitale» prima e della *digital transformation* poi, con la sua fusione – fortemente propagandata dall'industria dei media quale brand urbano – fra i lasciti del «*cultural bohemianism*» (Mager, 2014) degli anni Sessanta e Settanta e il ruolo propulsore globale delle corporation della Silicon Valley che si trovano a sud della città.

Un microcosmo urbano nel quale le torri ospitanti i quartieri generali delle multinazionali high-tech oscurano la luce del sole a *downtown*, e proiettano (letteralmente) le ombre sociali conseguenti alle loro scelte sul suolo calpestato dall'uomo della strada e, come caratteristico delle metropoli statunitensi, il disagio o la situazione emergenziale si spalancano non appena girato l'angolo dello sfavillante grattacielo edificato secondo i precetti dello stile postmodernista. Le ombre materialiste della «*Hollow City*» (Solnit and Schwartzberg, 2018) sono quelle degli affitti alle stelle conseguenti al boom del *real estate*, del caro-vita insostenibile – provato dai salari elevatissimi di sviluppatori e *dotcomers* gonfiati dal *venture capital* (Lamorgese, 1999) –, del *binge drinking*, dei disordini alimentari, della denatalità, dell'omologazione architettonica, della forsennata gentrificazione collegata al mondo culturale e creativo che ha finito per penalizzare precisamente i suoi esponenti più giovani e meno muniti di risorse finanziarie, e che si accompagnano alla crisi fiscale di lunga data dei servizi di assistenza (con la privatizzazione di alcune loro competenze) e a quella progettuale delle politiche sociali, indebolite non esclusivamente dalle stagioni di governo repubblicano della California. Come pure a una concezione libertaria, che si traduce nell'intangibilità dell'individuo (e, dunque, per portare un esempio, nel diritto individuale inscalfibile di assumere sostanze stupefacenti, sino alla morte quale “scelta personale”), presente in seno a certi ambienti intellettuali e politici della sinistra liberal della Bay Area, e che converge obiettivamente su alcuni punti con le logiche iperprivatistiche del neoliberismo postmoderno già prematuramente tratteggiate da Harvey (1990), a cominciare dalla insormontabilità e inaggrabilità della *privatezza/privacy*.

Una delle risorse simboliche più riconosciute e di lungo periodo di “Frisco” – precedente alle stesse stagioni dei beatnik, delle controculture e del movimento hippie di Haight-Ashbury – era stata quella di convertire la marginalità in scena artistica, rendendola anche un motore di attrattività territoriale (di vari livelli e per differenti motivazioni) e di creazione di valore economico. Da qualche tempo a questa parte, in coincidenza con lo strutturarsi del potere economico e mediatico delle nuove «aristocrazie digitali», si assiste sempre più massicciamente a un cambiamento di segno. Gli *addicted* da fentanyl e oppiacei da banco facilmente reperibili, gli homeless e i dropout lasciati per strada dal miracolo economico high-tech vengono descritti di recente dalla narrazione del sistema mediale all'insegna di una percezione collettiva che ha cancellato pressoché completamente la visione dello “sconfitto temporaneo” che, nel sistema economico di mercato, può disporre di una seconda chance (sopprimendo così anche un elemento in precedenza di lunga durata dell'idea della *Promised Land* a stelle e strisce).



E, anche sulla scorta del successo di tale figura nell'immaginario cinematografico e della serialità televisiva come pure nel discorso politico e «postpolitico» (Palano, 2017), i *losers* in carne e ossa, perdenti della vita reale e del «diritto alla città» (Lefebvre, 1968), vengono risucchiati da una descrizione lessicale e una sequenza di formule iconografiche di genere apocalittico, fondate sulla *zombification*. Un format narrativo che procede nella direzione della deumanizzazione degli sconfitti della competizione nella lotta per la vita, uomini e donne alla deriva e improduttivi che si presentano, al medesimo tempo, quali “doppi” e *doppelganger* negativi degli appartenenti ai ceti dell'economia della conoscenza – e alcuni di loro, analogamente ai creativi, già esponenti della *middle class* che hanno subito rovine lavorative (o personali) derivanti dai processi di riorganizzazione del sistema economico.

E anche sotto questo profilo, nell'età del neoliberismo dotcom, si palesa una contraddizione costitutiva del sogno americano – e californiano – che, dopo avere sparso illusioni, obbliga i suoi accoliti a un brusco e drammatico risveglio nella realtà brutale di una classe media che, anziché espandersi sino a ricomprendere quote crescenti della popolazione, si contrae via via sotto i colpi dell'incremento ininterrotto delle diseguaglianze economiche (e di status). La concezione della creatività dell'economia postindustriale echeggia e risulta intrisa della valutazione positiva della nozione di ascendenza schumpeteriana della «distruzione creatrice», fondamento della concezione del capitalismo quale motore dell'innovazione sociale oltre che economica – fonte, altresì, del concetto, essenziale per l'Ideologia californiana, della *digital disruption*. Una visione, nutrita di socialdarwinismo, la quale contempla come normale la possibilità di “perdere pezzi” lungo il percorso trasformativo, nonché pienamente accettabile l'ipotesi di pagare dei costi umani di transazione per non intralciare la marcia – peraltro, in ogni caso, inarrestabile e irreversibile – del progresso tecnologico. Una concezione che fa trapelare venature neocalviniste e neopuritane, esportata anche in Europa nell'ultimo ventennio, generando un modello culturale neoprottestante (Codeluppi, 2020), e caratterizzata da una “morale” inflessibile e da un severo giudizio censorio e di riprovazione nei confronti di chi non riesce a stare al passo dell'innovazione e non fornisce un contributo lavorativo utile.

Le ombre materialiste espresse nella declinazione di un ventaglio di costi sociali si rivelano, in quest'ottica, degli effetti collaterali inevitabili da tributare all'avanzamento tecnoeconomico, e appaiono in completa sintonia con l'anarcocapitalismo professato da figure divenute sempre più centrali nell'universo di Big Tech come Peter Thiel ed Elon Musk. Tycoon definiti dai media americani ed europei come i campioni della “corrente” di *alt-right* e trumpista della Silicon Valley: un rilievo che presenta elementi incontestabili, ma al cui riguardo è opportuno altresì evidenziare – facendo riferimento al carattere ambivalente e di “conciliazione” o convivenza ossimorica di quelli che la razionalità politica della modernità qualificherebbe come opposti – i punti di contatto fra certe tesi della *New Left* e della *New Right* portati a sintesi dalla *Californian Ideology* in una piattaforma (e un *software*) culturale che fa convivere ipersoggettivismo, antistatalismo – di cui le *criptocurrency*, intese anche come



strumento di ribellione contro le banche centrali, costituiscono una testimonianza (Cirillo, 2024) – e determinismo tecnologico.

Tra i quali spiccano proprio l'anarcoliberalismo e il *libertarianism* rivendicato da Thiel e Musk, ma integralmente condivisi da numerosi altri *venture capitalist* e ceo delle imprese di Big Tech, insieme a una forma palese di prometeismo.

### 3. Ombre postmaterialiste

Tale inclinazione al prometeismo è ampiamente ravvisabile nei romanzi *The Fountainhead* (1943) e *Atlas Shrugged* (1957) della scrittrice russo-americana Ayn Rand (pseudonimo di Alisa Zinovyevna Rosenbaum, 1905-1982), i cui libri continuano a essere dei best-seller dall'epoca della loro pubblicazione, ed esercitano un'influenza durevole sulla cultura e l'opinione pubblica statunitense. Si tratta di un prometeismo superomistico (la metafora della rivolta di Atlante rimanda alla ribellione di un altro titano) che ricorre pure alla modalità narrativa della distopia fantascientifica, sullo sfondo della ricerca di nuove tecnologie dirompenti (e *disruptive*) in grado di cambiare l'economia e la società. Questo prometeismo presenta un'ascendenza anche nietzscheana e si declina nella forma della rivolta contro le "catene" dello Stato e della burocrazia e i vincoli imposti dalle convenzioni sociali che vogliono limitare l'intraprendenza – economica, in primis, e conoscitiva – delle personalità e individualità d'eccezione. Il Prometeo-superuomo è innanzitutto l'imprenditore a cui la società americana deve lasciare la briglia sciolta nel nome di un individualismo e *libertarianism* assoluti e di un anarcocapitalismo a cui Rand anela ad attribuire una dignità di filosofia con la corrente culturale dell'«oggettivismo» (Badhwar and Long, 2023), che riceverà scarso credito in ambito accademico, ma incontrerà molto successo in taluni ambienti politici ed economici (come avvenne con Alan Greenspan, presidente della Federal Reserve dal 1987 al 2006) e nel discorso pubblico orientato a destra, assurgendo al livello di una delle componenti della "dottrina ufficiale" del Partito repubblicano all'indomani della vittoria di Ronald Reagan e della sua «rivoluzione neoconservatrice». Il pensiero di Rand si presenta come un inno al primato totale dell'individuo e all'egoismo, enunciato all'insegna dei seguenti postulati: «seguire la ragione, non i capricci o la fede; lavorare sodo per raggiungere una vita dotata di scopo e produttiva; guadagnarsi una vera autostima; perseguire la propria felicità come il più elevato obiettivo morale; prosperare trattando gli altri come individui; scambiare valore per valore»<sup>1</sup>.

Tale "dichiarazione di principi" configura un «prometeismo *selfish*» che si adatta in maniera esemplare all'autopercezione di alcuni tycoon e imprenditori della Silicon Valley, anche perché questa "teologia individualistica" proclama la superiorità morale del singolo, creatore di benessere per la comunità mentre realizza i suoi fini. Nella serie di documentari intitolata *All Watched Over By Machines of Loving Grace* (andata in onda sulla Bbc nel 2011), il film-maker britannico Adam Curtis metteva in diretta

<sup>1</sup> <https://aynrand.org/ideas/overview/>.





relazione alcune delle componenti (e delle correnti) della *Californian Ideology* con il pensiero oggettivista randiano. Il fondatore di Wikipedia Jimmy Wales aveva dichiarato di essere stato influenzato durante i suoi anni di studi universitari dalla visione della scrittrice, con riferimento in particolare al valore dell'autonomia personale e all'idea dell'indipendenza da qualunque vincolo esterno (a partire dai poteri pubblici) nel perseguimento dei propri obiettivi individuali. Il fondatore di Oracle Larry Allison e quello di Cypress Semiconductor T. J. Rodgers affermarono di avere trovato negli scritti di Rand una fonte di ispirazione di rilievo per le loro concezioni del fare business (Kinni, 2004). Il superomismo prometeico, nella versione postmoderna del vitalismo di impronta nietzscheana e della volontà di potenza che si fa desiderio di onnipotenza e di «siliconizzazione del mondo», costella anche vari discorsi pubblici e interventi durante convention o meeting aziendali di Steven ("Steve") Paul Jobs, il fondatore di Apple Inc. (Sadin, 2016). L'archetipo di Prometeo può venire considerato come un idealtipo di transizione fra le tecnologie analogico-meccaniche – collegate a una visione classica e laica del progresso, di ascendenza tipicamente positivista – e quelle telematiche della fase della *new economy* e della rivoluzione digitale che, con la sua affermazione sempre più vittoriosa, ha deliberatamente e dichiaratamente strutturato un proprio sistema e apparato religioso, proiettando le sue ombre postmaterialiste sull'umanità per la quale i padroni del silicio coltivano dei sogni (o incubi...) di rinnovamento e rifondazione.

Un mutamento che si può considerare definitivamente consolidato dall'ingresso nello stadio attuale della *platform society*. Difatti, i processi di piattaformaizzazione (Van Dijck, Poell and De Waal, 2018) stanno modificando da qualche tempo non unicamente la sfera pubblica, ma la stessa nozione di statualità e, largamente, l'immaginario della politica; e, dunque, se nell'hegelismo a farsi Dio era lo Stato, ora le nuove potenze divine del politeistico pantheon postmodernista coincidono *de facto* con le piattaforme digitali. I profeti dell'infosfera e i tycoon del digitale sono anche, sotto molti aspetti, i nuovi utopisti e gli apostoli, permeati di (*data*) *hybris*, di una "dottrina" di tipo religioso, e analizzando i loro discorsi ricorrono accenti di tipo messianico e finanche escatologico. I toni ispirati dell'oratoria in generale, e di certi interventi in particolare, di alcuni di loro (dal pioniere-patriarca Jobs a Elon Musk fino, seppure con un registro parzialmente diverso, a Eric Schmidt) hanno corrisposto sempre anche a una funzione molto pragmatica di posizionamento personale all'interno del discorso pubblico degli Stati Uniti, per consolidare in termini carismatici la propria leadership aziendale attraverso delle narrazioni valoriali (Schein, 2010), come pure per rispondere a una cultura diffusa e molto condivisa in seno agli ambienti nei quali sono state inventate ed elaborate le Ict. Al medesimo tempo, tuttavia, tali interventi pubblici hanno spesso dispiegato le caratteristiche delle orazioni e delle prediche (quando in forma lunga, come fa Bill Gates) o degli aforismi oracolari sapienziali (quando in forma breve, specialmente nei casi di Jobs e, più recentemente, di Jeff Bezos). La stessa formula linguistica della «rivoluzione digitale», d'altronde, si rivela ammantata di una carica di palingenesi che, come per la parola in generale, va oltre la dimensione sociopolitica e tecnica, per rivendicare la creazione e la fondazione di un paradigma antropologico – e, al medesimo tempo,



“teologico” – rinnovato: dall’*Homo sapiens sapiens* all’*Homo tecnologicus* (o, per meglio dire, alla condizione del postumano e del transumano). E come avvenuto per ogni «Riforma religiosa» e istituzione di un’inedita regola confessionale, anche la «rivoluzione digitale» ha avuto a disposizione un suo house-organ di riferimento presentato (e autodefinitosi, come nella sua edizione italiana)<sup>2</sup> alla stregua della «Bibbia di Internet». La redazione e i collaboratori (specie quelli più illustri) di *Wired*, la rivista fondata nel 1993 a San Francisco dal giornalista e imprenditore high-tech Louis Rossetto e dal computer scientist (e creatore del Mit Media Lab) Nicholas Negroponte, hanno spesso inteso il proprio lavoro alla stregua di un’opera di apostolato dell’«internet-centrismo» *in partibus infidelium*. E sono stati affiancati da altri «giornalisti-evangelisti», portatori e alfieri del “Verbo” digitale, come John Markoff – il *national computer writer* del *New York Times* dal 1988 al 2017, che coniò la nozione di «Web 3.0»<sup>3</sup> – e Walter Isaacson – già ceo di Aspen Institute e del network Cnn, aedo e narratore, con le sue biografie più o meno ufficiali delle nuove versioni del modello americano che si è incarnato nelle figure dei tycoon-“messia” dell’industria high-tech (Jobs e Musk). *Wired* aveva individuato un proprio santo protettore, che era al contempo un *trickster* e un *holy fool*: «Saint Marshall». Nella seconda metà degli anni Novanta, Marshall McLuhan è stato così eletto dagli “evangelisti” del Web come «il santo immortale della cultura elettronica» (Wolf, 1996).

Dalla lettura delle pagine della rivista di San Francisco nel corso dei suoi decenni di vita appaiono lampanti la retorica (postmodernisticamente) “missionaria”, l’autopercezione privata e l’autodescrizione pubblica mediante cui coloro che vi scrivono hanno descritto se stessi per l’appunto nei termini degli evangelisti di una nuova epoca radiosa, impregnata della visione deterministica del *digitalism* o «soluzionismo» – un termine coniato originariamente negli Stati Uniti del complesso militare-industriale e tecnologico degli anni Sessanta (Crawford, 2021) –, secondo la quale non esistono problematiche (dal riscaldamento climatico alla criminalità, dalle devianze individuali alla crisi alimentare) che non siano risolvibili attraverso una qualche tipologia di tecnologia. Un approccio e una *vision* che ha originato il cosiddetto *digitalism consensus*, sostituito a pieno titolo di quel *liberalism consensus* che ha contraddistinto l’ideologia americana in altri periodi storici.

Pertanto, è solo questione di tempo affinché il progresso digitale arrivi prima o poi a individuare la soluzione ottimale per ogni genere di problema che affligge l’umanità – e, in questa concezione si avvertono, nuovamente, degli echi escatologici e di attesa messianica del momento storico in cui il perfezionamento tecnologico realizzerà il “paradiso in Terra” di una condizione umana priva di angustie e difficoltà da affrontare. Le «tecnosoluzioni» – che non possono essere oggetto di discussione, e rispetto alle quali i *Silicon sultans*<sup>4</sup> e gli agit-prop delle Ict convergono in maniera unanime – rivendicano per sé i connotati di dogmi di un nuovo credo a tutti gli effetti.

<sup>2</sup> <https://www.linkedin.com/company/wired-italia>.

<sup>3</sup> <https://johnmarkoff.net/about>.

<sup>4</sup> “Robber barons and silicon sultans”, *The Economist*, January 3rd 2015; <https://www.economist.com/briefing/2015/01/03/robber-barons-and-silicon-sultans>.

Il trionfo del soluzionismo si propone quale matrice e contorno di una nuova epoca collocata alla fine della storia di sofferenze dell'umanità: e, difatti, talune suggestioni riconducibili al misticismo sincretistico della New Age appaiono molto presenti nei circoli informatici pionieristici – come l'Homebrew Computer Club – e negli ambienti culturali che, dalla stagione del «*Flower Power*» (Walliser e Botta, 2013), sono arrivati, alla fine degli anni Ottanta, all'elaborazione dei presupposti della *Californian Ideology*.

In termini di struttura sociale religiosa, la Silicon Valley si propone, al medesimo tempo, come la nuova «Valle dell'Eden» e come una sorta di «Mecca» della rivoluzione digitale (Balbi, 2022), e risulta assimilabile al santuario e al *sancta sanctorum* dell'Ideologia (inquadrabile anche come una Teologia, per l'appunto) californiana.

Allo stile futurologico (e, narrativamente, perfino futuristico) della rivista *Wired* si è sempre e costantemente giustapposta quella che potrebbe essere etichettata come una vena sotierologica, di cui si sono fatte alfiere varie firme, assimilabili al modello dell'intellettuale organico – nella fattispecie ai principi della «*Digital Revolution*» – di antica (e «analogica») tradizione europea. Rossetto, infatti, aveva scritto anche un manifesto – come le avanguardie o i movimenti politici del Novecento nel Vecchio continente – per delineare le ragioni fondative del magazine – finito, peraltro, vittima (nella sua versione cartacea in vari Paesi dove era stato esportato dagli Stati Uniti) della stessa rivoluzione di cui è stato l'aedo (l'eterogenesi dei fini o, probabilmente, meglio ancora, la nemesi). E il testo si concludeva in maniera emblematica così: «*Or put another way, if you're looking for the soul of our new society in wild metamorphosis, our advice is simple. Get WIRED*».

Del resto, come scriveva su *Daedalus* nei primissimi anni Ottanta, agli albori della costruzione di questa teologia elettronica, Langdon Winner: «*Scarcely a new invention comes along that someone does not proclaim it the salvation of a free society*» (Winner, 1980, 122). E sua, qualche anno più tardi, è anche la definizione di *mythinformation* per descrivere uno spirito (inizialmente appartenente ad ambienti minoritari, ma dotato di una marcata capacità di espansione sull'opinione pubblica più in generale) improntato al tecnoentusiasmo e che converge sulle visioni del soluzionismo (Winner, 1984). Lo storico della tecnologia connotava questa categoria quale manifestazione di un'ideologia, una forma di pensiero che, in maniera analoga alla religione, prevede l'adesione a un sistema strutturato di credenze o, per meglio dire ancora, a un credo complessivo.

L'autoproclamata dimensione religiosa dell'Ideologia californiana si esprime anche nell'anelito a superare il limite naturale della morte, attribuendosi una prerogativa della «volontà di Dio»<sup>5</sup>, che si rivela assai diffusa tra i tycoon dell'imprenditoria high-tech e costituisce l'oggetto di una speciale ossessione nutrita da una delle figure che più hanno influito sulla storia recente della Silicon Valley. Ovvero Peter Thiel, co-fondatore di Paypal e ceo di Palantir Technologies (termine deliberatamente ricavato dalle gemme sferiche della predizione degli Elfi che compaiono nella saga tolkieniana de *Il Signore degli anelli*), il quale rivendica

---

<sup>5</sup> «The Search for Longer Life», *Newsweek*, March 13, 2010; <https://www.newsweek.com/search-longer-life-83345>.





pubblicamente la propria fede nel cristianesimo<sup>6</sup> (un connotato distintivo originale nel panorama dei tech mogul) ed è un alfiere della parabiosi (Chafkin, 2021), un ambito sperimentale della biologia basato sullo studio dell'unione fra due organismi appartenenti alla medesima specie. Investimenti significativi sono stati indirizzati nel corso degli ultimi anni verso il comparto delle tecniche di *anti-ageing*, ibernazione e criogenia, sino alla riprogrammazione cellulare (per rallentare l'invecchiamento biologico). Brin e Page hanno fondato nel 2013 Calico Labs<sup>7</sup> (California Life Company); il patron di Meta ha elargito – tramite la fondazione che presiede con la moglie (la Chan Zuckerberg Initiative) – risorse alla piattaforma di ricerche sulle *life sciences* BioRxiv; Bezos ha scommesso sulla startup Altos Labs (nata nel 2021)<sup>8</sup>; Brian Armstrong (il cofondatore della piattaforma di scambio di criptovalute Coinbase) ha dato vita a NewLimit, una società per l'«estensione radicale della durata della salute umana»; la startup Ambrosia (con sede a Monterey) di Jesse Karmazin, dedicata all'«automiglioramento» e al ringiovanimento, vendeva trasfusioni di sangue proveniente da giovani donatori, fino allo stop nei suoi confronti deciso dalla Food and Drug Administration federale<sup>9</sup>; e Sam Altman, il ceo di OpenAi, è tra i finanziatori della società Retro Biosciences che si propone sul mercato con lo scopo di «aggiungere dieci anni alla vita umana»<sup>10</sup>.

Accanto alle scienze della vita e all'ingegneria genetica – con qualche inquietudine che rimanda all'eugenetica – applicata alla longevità, riservata in primo luogo agli *happy few* che la sovvenzionano appartenenti ai circoli finanziari e industriali high-tech, la Silicon Valley insegue anche una seconda via per «curare la morte» (un'espressione utilizzata da Brin<sup>11</sup>), in linea con i propri *core businesses*. Si tratta del cosiddetto «caricamento della mente»<sup>12</sup>, una forma di immortalità tecnodigitale (e alquanto fantascientifica) che persegue il *download* dei ricordi degli individui all'interno di macchine dotate di intelligenza artificiale. Le idee espresse da Thiel

<sup>6</sup> Papageorgiou F., "Peter Thiel, Jeff Bezos and the quest for immortality", *Financial Times*, September 13, 2021; <https://www.ft.com/content/681fa287-f9ff-47f3-9f44-c0736ee0ab53>.

<sup>7</sup> Kennedy B., The billionaire-led quest for immortality, *The Week*, September 20, 2023; <https://theweek.com/science/the-billionaire-led-quest-for-immortality>.

<sup>8</sup> Betti I., "Bezos ora vuole l'immortalità. E la Silicon Valley lo insegue per trovare l'elisir di lunga vita", *Huffington Post*, 7 ottobre 2021; [https://www.huffingtonpost.it/life/2021/10/07/news/bezos\\_ora\\_vuole\\_l\\_immortalita\\_e\\_la\\_silicon\\_valley\\_lo\\_insegue\\_per\\_trovare\\_l\\_elisir\\_di\\_lunga\\_vita-5216073/](https://www.huffingtonpost.it/life/2021/10/07/news/bezos_ora_vuole_l_immortalita_e_la_silicon_valley_lo_insegue_per_trovare_l_elisir_di_lunga_vita-5216073/).

<sup>9</sup> Iannaccone S., "No, iniettarvi sangue non ringiovanisce", *Wired*, 30 gennaio 2019. <https://www.wired.it/scienza/medicina/2019/01/30/iniettare-sangue-giovane/>.

<sup>10</sup> Rosso E., "Cos'è la riprogrammazione cellulare: così i miliardari cercano l'immortalità", *Fanpage.it*, <https://www.fanpage.it/innovazione/tecnologia/cose-la-riprogrammazione-cellulare-cosi-i-miliardari-cercano-limmortalita/>.

<sup>11</sup> Semprini F., "Zuckerberg & C., il senso della Silicon Valley per l'immortalità", *La Stampa*, 28 aprile 2017; <https://www.lastampa.it/cultura/2017/04/28/news/zuckerberg-amp-c-il-senso-della-silicon-valley-per-l-immortalita-1.34625147/>.

<sup>12</sup> Redazione, "La corsa dei geni della Silicon Valley per scoprire come si diventa immortali", 27 luglio 2021; <https://www.esquire.com/it/lifestyle/tecnologia/a37022774/come-diventare-immortali/>.



riecheggiano spesso i concetti dell'«illuminismo oscuro» teorizzato da Nick Land (Land, 2022), il fondatore dell'accelerazionismo di destra, filosofo eccentrico, che è stato prima alfiere del “cyberpunk” e, in seguito, di una forma di «cyberesoterismo» (Venanzoni, 2022) – nonché del suprematismo e dell'«iper-razzismo» –, “profeta” di una fusione uomo-macchina e della liberazione totale delle forze tecnologiche, con la riproposizione degli sfrenati «*Promethean desires*» transumanistici (Fukuyama, 2004), senza preoccuparsi delle ricadute negative sui settori più fragili della società. Va inoltre evidenziato che in particolare nella visione di Brin (nato nel 1973 in quella che era allora l'Unione Sovietica) – e anche in taluni altri imprenditori high tech – alcuni studiosi hanno ravvisato l'influenza del cosmismo russo, emerso nella seconda metà del XIX secolo (Rosenthal, 1997; Eltchaninoff, 2022) e dotato di un'influenza durevole e insospettabile dai tempi della rivoluzione bolscevica sino a vari circoli di potere vicini al presidente della Federazione russa Vladimir Putin come pure, per l'appunto, su certe élites globali. Non va considerato come una scuola filosofica organica, bensì alla stregua una galassia eclettica ed eterogenea, i cui esponenti principali furono figure quali Nikolaï Fiodorov (definito il «Socrate moscovita», stimato da Dostoevskij e Tolstoj, e teorico della resurrezione degli individui per mezzo di una scienza liberata dalla dipendenza dagli interessi capitalistici), Konstantin Tsiolkovski (il padre della cosmonautica), Vladimir Vernadski (debitore di Teilhard de Chardin e, a sua volta, tra le fonti della “teoria di Gaia” dell'ecologo e futurologo James Lovelock).

Un arcipelago composto da personaggi fra di loro anche molto differenti: zaristi e sovietici, studiosi importanti e pseudoscientziati ciarlatani, conservatori e rivoluzionari, artisti, scrittori e dirigenti politici che esprimevano un corpus di idee nel quale si mescolavano tendenze molto diverse ed elementi a volte paradossali e antitetici (come avviene anche per l'Ideologia californiana): misticismo, nazionalismo, fede nel progresso, un'ideologia scienziata *sui generis*, un'attrazione per l'occulto e una sorta di New Age “alla sovietica”. Si trattava di una filosofia metafisica e anti-illuministica anche nella sua componente che si voleva più razionalista, e che può pertanto venire reputata come una delle manifestazioni di quel messianismo, che unisce religione e politica, di cui si rivela profondamente intrisa la storia della Russia.

I cosmisti – alcuni dei quali hanno reciprocamente intrattenuto relazioni dirette o che, comunque, si sono spesso letti l'un l'altro – risultavano accomunati fondamentalmente da due idee miliari. La prima è che le azioni degli uomini avessero il potere di modificare l'intero cosmo, dall'ambiente e la natura terrestri sino agli astri più lontani dell'universo. La seconda è che i fenomeni fisici di natura cosmica e originatisi nello spazio orientassero in profondità le attività umane; per esempio, alcuni di loro ritenevano che l'energia solare influisse direttamente sulla storia del genere umano. L'uomo rappresentava un figlio del cosmo, e dunque il suo posto nell'universo doveva essere oggetto di espansione e allargamento. A partire da questa concezione dell'interdipendenza tra gli esseri umani e l'universo derivava il “conseguente” dovere dell'umanità di dirigere l'evoluzione di tutto il cosmo a ogni livello e di introdurre una serie di mutamenti radicali nell'ordine naturale. Come la vittoria sulla morte e il raggiungimento dell'immortalità grazie al progredire della scienza, e il superamento del problema della sovrappopolazione mediante

l'insediamento su altri pianeti. Una convinzione centrale di questo universo culturale era che la creatività non si fosse ancora dispiegata in tutta la sua potenza e che, una volta compresa la natura autentica del suo legame con il cosmo, il genere umano non avrebbe sostanzialmente incontrato più alcun limite alle sue azioni.

Dunque, secondo Eltchaninoff, i cosmisti russi hanno costituito «una piccola setta di pensatori e studiosi esaltati che ha avuto un influsso davvero straordinario, al punto da proiettarsi fin nella Silicon Valley di Elon Musk, Peter Thiel e Sergey Brin.

Ovvero il regno del transumanesimo, mescolanza di razionalismo tecnico e utopia con un sottotesto religioso, e col progetto di oltrepassare le limitazioni fisiche e mentali dell'individuo»<sup>13</sup>.

#### 4. Conclusioni

Per la sua presa sull'immaginario contemporaneo, la Silicon Valley può venire anche reputata alla stregua di un sistema segnico e simbolico, generatore di processi di significazione. All'interno dell'Ideologia californiana e dei suoi simbolismi e in seno alla cultura sociale del determinismo tecnologico si ritrova, così, un innegabile «*dark side*» (Morozov, 2011). Alimentato, per un verso, da ombre materialiste coincidenti con i costi e i guasti sociali discendenti dal suo paradigma economico e dalla disarticolazione del tessuto collettivo californiano direttamente o indirettamente riconducibile all'impatto sul territorio dalle azioni delle aziende high-tech. Nonché da un ruolo sempre più direttamente politico svolto dalle piattaforme di Big Tech, gravido di conseguenze e implicazioni assai rilevanti per il futuro prossimo delle democrazie liberalrappresentative, all'insegna di quella «governamentalità digitale» che si fonda sul «potere algoritmico» (Bucher, 2018) e i larghi margini di arbitrio nell'esercizio della *content moderation* (Gillespie, 2021), e che si sta dotando di un potere disciplinare e di sorveglianza crescente. Le *digital platforms* californiane hanno cavalcato – e, a loro volta, sospinto – la cultura sociale della trasparenza e della disintermediazione per configurarsi di fatto quali gatekeeper di una «neointermediazione» (Giacomini, 2023), o reintermediazione, foriera giustappunto di conseguenze politico-ideologiche di rilievo nella post-sfera pubblica di transizione (Sorice, 2020).

E, ancora, a nutrire il lato oscuro della Valle del silicio si trovano le ombre postmaterialiste afferenti, da un lato, a un'ispirazione prometeica e superomistica, che richiama deliberatamente il modello dell'«oltreuomo» del nietzscheanesimo reso transumanistico (Ercolani, 2022; Graham, 2002). E, dall'altro, a suggestioni neomistiche, sapienziali ed esoteriche, pervase anche di gnosticismo – in primis, nella concezione di una temporalità non lineare e desiderosa di trascendere le stesse limitazioni del tempo fisico (Zandbergen, 2012) – e, soprattutto, di venature panteistiche e New Age, ampiamente diffuse nei circoli tecnologici e in taluni



<sup>13</sup> Panarari M., «Con i cosmisti la Russia era un altro pianeta. Intervista con Michel Eltchaninoff», *Il Venerdì di Repubblica*, 25 novembre 2022.

ambienti decisionali della finanza di rischio che li supportano. Il filone New Age presente nella *Californian Ideology* si rivela qualificabile come un metanetwork di influenze e suggestioni anche incoerenti (congruo invece, in tal senso, con la nozione della Rete e del rizoma quale paradigma di sapere) e intriso di soggettivismo spirituale, proveniente dalle controculture che hanno contribuito a fornire un'impronta alla scena high tech dalle origini sino al «lungotermismo» odierno (Doda, 2024), altra componente della visione di svariati tech mogul "illuminati" (e che si reputano "iniziati" tramite il soluzionismo), la quale prevede il collasso della Terra e l'esaurimento delle sue risorse e, pertanto, scommette sul prolungamento dell'esistenza dell'umanità (o di una sua selezionata porzione) "a lunghissimo termine" anche attraverso la colonizzazione dello spazio profondo. Sono ombre del sociale che configurano altrettante forme di pensiero magico (Venanzoni, 2022) e descrivono la tecnologia digitale come un motore del «reincanto notturno» dell'Occidente contemporaneo (Camorrino, 2021). La «Tecno-ombra», quindi, generatrice di una mistica dove le formidabili capacità predittive dei big data e dell'intelligenza artificiale si tramutano in «tecnomanzia» e «divinazione algoritmica» (St. Lawrence, 2024), agli antipodi dell'umanesimo.



## Bibliography

Andersson J. and Webb L., eds. (2019), *The City in American Cinema: Film and Postindustrial Culture*, London, Bloomsbury Academic.

Badhwar N. K. and Long, R. T., "Ayn Rand", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2023 Edition), Edward N. Zalta & Uri Nodelman (eds.); <https://plato.stanford.edu/archives/win2023/entries/ayn-rand/>.

Balbi G. (2022), *L'ultima ideologia. Breve storia della rivoluzione digitale*, Roma-Bari, Laterza.

Bartoletti R. (2020). "Le culture del neoliberismo: discorsi, pratiche e soggettività", *Sociologia della comunicazione*, n. 1/59, 5-18.

Bell, D. (1976), *The Coming of Post-industrial Society*, New York, Basic Books.

Berger P. and Luckmann T. (1966), *The Social Construction of Reality*. Tr. It. *La realtà come costruzione sociale*, Bologna, Il Mulino, 1969.

Bhagat A. and Phillips R. (2022), "The techfare state: debt, discipline, and accelerated neoliberalism", *New Political Economy*, n. 4/28, 526-538.

Bucher, T. (2018), *If... then. Algorithmic power and politics*, Oxford, Oxford University Press.

Camorrino A. (2021), Pandemia e complottismo. Il "reincanto notturno" della società contemporanea, in N. Pannofino e D. Pellegrino (a cura di), *Trame nascoste. Teorie della cospirazione e miti sul lato in ombra della società*. Milano, Mimesis, 87-104.

Castoriadis C. (1975), *L'institution imaginaire de la société*. Tr. It. *L'istituzione immaginaria della società*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995.

Chafkin M. (2021), *The Contrarian: Peter Thiel and Silicon Valley's Pursuit of Power*, New York, Penguin Random House.

Chamayou G. (2010), *Les Chasses à l'homme*. Tr. It. *Le cacce all'uomo*, Roma, Manifestolibri, 2010.

Cirillo G. N. (2024), "La crisi della Silicon Valley e il governo del 'rischio di liquidità' bancario", *Banca Impresa Società*, early access, 27/10/2024; <https://www.rivisteweb.it/doi/10.1435/114739>.



Massimiliano Panarari  
«Tecno-ombre»

Codeluppi V. (2020), "L'ideologia neoliberista e il capitalismo digitale", *Sociologia della comunicazione*, n. 1/59, 127-139.

Cozzi E. (2024), *Geopolitica dello Spazio. Storia, economia e futuro di un nuovo continente*, Milano, Il Saggiatore.

Crawford J. (2021), "Tra ottimismo e pessimismo scelgo il soluzionismo", *MIT Technology Review*; <https://www.technologyreview.it/tra-ottimismo-e-pessimismo-scelgo-il-soluzionismo/>.

Davis M. (1986), *Prisoners of the American Dream. Politics and Economy in the History of the U. S. Working Class*, London-New York, Verso.

Davis M. (1990), *City of Quartz: Excavating the Future in Los Angeles*. Tr. It. *Città di quarzo. Indagando sul futuro di Los Angeles*. Roma, Manifestolibri, 1999.

Doda I. (2024), *L'utopia dei miliardari. Analisi e critica del lungotermismo*, Roma, Tlon.

Eltchaninoff M. (2022), *Lénin a marché sur la lune. La folle histoire des cosmistes et transhumanistes russes*, Arles, Actes Sud.

Ercolani P. (2022), *Nietzsche l'iperboreo. Il profeta della morte dell'uomo nell'epoca dell'intelligenza artificiale*, Genova, Il melangolo.

Fan Z. and Christensen L. T. (2023), "The Dialogic Performativity of Secrecy and Transparency", *Human Relations*, n. 4/77, 1-21.

Florida R. (2002), *The Rise of the Creative Class*. Tr. It. *L'ascesa della classe creativa*, Milano, Mondadori, 2003.

Fukuyama F. (2004), "Transhumanism", *Foreign Policy*, 144, Special Issue, 42-43.

Giacomini G. (2023), "Disintermediation e/o Neintermediation? The 'Fourth Power' of Small and Large Intermediaries in Digital Public Sphere", *Polish Sociological Review*, n. 2/222, 249-262.

Gillespie T. (2021), *Custodians of the Internet. Platforms, content moderation, and the hidden decisions that shape social media*, New Haven, Yale University Press.

Graham E. (2002), "Nietzsche Gets a Modem. Transhumanism and the Technological Sublime", *Literature and Theology*, n. 1/16, 65-80.

Goffman E. (1959), *The Presentation of Self in Everyday Life*. Tr. It. *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna, Il Mulino.



Massimiliano Panarari  
«Tecno-ombre»

Harvey D. (1990), *The Condition of Postmodernity*. Tr. It. *La crisi della modernità*, Milano, Net, 2002.

King G. (2002), *New Hollywood Cinema. An Introduction*. Tr. It. *La Nuova Hollywood. Dalla rinascita degli anni Sessanta all'era del blockbuster*, Torino, Einaudi, 2004.

Kinni T. (2004), *Honoring Ayn Rand: The Entrepreneur's Philosopher*. The Atlas Society, December 20, 2004; <https://www.atlassociety.org/post/honoring-ayn-rand-the-entrepreneurs-philosopher>.

Labatut B. (2023), *The Maniac*. Tr. It. *Maniac*, Milano, Adelphi, 2023.

Lamorgese A. (1999), "Ciclo di vita delle città", *Equilibri*, n. 3, 293-300.

Land N. (2022), *The Dark Enlightenment*, Imperium Press.

Landes David, (1969), *The Unbound Prometheus. Technological Change and Industrial Development in Western Europe from 1750 to the Present*, Cambridge, Cambridge University Press.

La Polla F. (2004), *Sogno e realtà americana nel cinema di Hollywood*, Milano, Il Castoro.

Lefebvre H. (1968), *Le droit à la ville*, Paris, Anthropos.

Mager A. (2014), "Defining Algorithmic Ideology: Using Ideology Critique to Scrutinize Corporate Search Engines", *Triple C. Journal for a Global Sustainable Information Society*, n. 1/12, 28-39.

Morozov E. (2011), *L'ingenuità della rete. Il lato oscuro della libertà di Internet*, Torino, Codice.

Palano D. (2017), "Apocalisse zombie. La metamorfosi della paura nell'immaginario 'postpolitico' contemporaneo", *Rivista di Politica*, n. 2, 161-176.

Pfeil F. (1998), *From Pillar to Postmodernism: Race, Class and Gender in the Male Rampage Film*, in Lewis J. (ed.), *The New American Cinema*, Durham, Duke University Press.

Reese E., Deverteuil G. and Thach L. (2010), "'Weak-Center' Gentrification and the Contradictions of Containment: Deconcentrating Poverty in Downtown Los Angeles", *International Journal of Urban and Regional Research*, n. 2/34, 310-327.

Perulli P. (2024), *Anime creative*. Bologna, Il Mulino.



Massimiliano Panarari  
«Tecno-ombre»

Rhodes C. (2022), *Woke Capitalism: How Corporate Morality Is Sabotaging Democracy*. Tr. It. *Capitalismo woke. Come la moralità aziendale minaccia la democrazia*, Roma, Fazi, 2023.

Rosa H. (2010), *Alienation and Acceleration: Towards a Critical Theory of Late-Modern Temporality*. Tr. It. *Accelerazione e alienazione. Per una teoria critica del tempo nella tarda modernità*, Torino, Einaudi, 2015.

Sadin É. (2016), *La Silicolonisation du monde*. Tr. It. *La silicolonizzazione del mondo*, Torino, Einaudi, 2018.

Saito L. (2023), *Building Downtown Los Angeles: The Politics of Race and Place in Urban America*, Redwood City (CA), Stanford University Press.

Sassen S. (2001), *The Global City*, Princeton (NJ), Princeton University Press.

Schein E. H. (2010), *Organizational Culture and Leadership*, New York, Wiley.

Scott-Smith T. (2015), "Humanitarian neophilia: the 'innovation turn' and its implications", *Third World Quarterly*, n. 12/37, 2229-2251.

Sims R. (2015), "More than gentrification: geographies of capitalist displacement in Los Angeles 1994-1999", *Urban Geography*, n. 1/37, 26-56.

Slobodian Q. (2020), *Globalists. The End of Empire and the Birth of Neoliberalism*. Tr. It. *Globalists. La fine dell'impero e la nascita del neoliberalismo*, Roma, Meltemi, 2021.

Solnit R. and Schwartzberg S. (2018), *Hollow City: The Siege of San Francisco and the Crisis of American Urbanism*, London-New York, Verso.

Somaggio P. (2018), "La nuova demiurgia. Biotecnologie, postumano e società", *Sociologia del diritto*, n. 2, 7-34.

Sorice M. (2020), "La «piattaformizzazione» della sfera pubblica", *Comunicazione Politica*, n. 3, 371-388.

St. Lawrence E. (2024), "The Algorithm Holy: TikTok, Technomancy, and the Rise of Algorithmic Divination", *Religions*, n. 4/15, <https://doi.org/10.3390/rel15040435>.

Talia D. (2023), "Il potere disciplinare della governamentalità digitale", *Rivista di Digital Politics*, n. 3, 505-520.

Tarzia F. e Ilardi E. (2015), *Spazi (s)confinati. Puritanesimo e frontiera nell'immaginario americano*, Roma, Manifestolibri.



Massimiliano Panarari  
«Tecno-ombre»

Van Dijck J., Poell T. and De Waal M. (2018), *The Platform Society*, Oxford, Oxford University Press.

Venanzoni A. (2022), *Il trono oscuro. Magia, potere e tecnologia nel mondo contemporaneo*, Roma, Luiss University Press.

Walliser T. e Botta C. (2013), *Bit Pop Revolution. Gli hippie che inventarono il futuro*, Milano, Hoepli.

Weir M. e Bruzzone G., (1987), "Idee e politica. L'adesione al keynesismo in Gran Bretagna e negli Stati Uniti", *Stato e Mercato*, n. 2/20, 179-213.

Winner L. (1980), "Do Artifacts Have Politics?", *Daedalus*, n. 1/109, 121-136.

Winner L. (1984), "Mythinformation in the High-Tech Era", *Bullettin of Science, Technology & Society*, n. 4/6, 582-596.

Wolf G. (1996), "The Wisdom of Saint Marshall, the Holy Fool", *Wired*, January 1; <https://www.wired.com/1996/01/saint-marshal/>.

Zandbergen D. (2012), "Acceleration and Gnostic Timelessness in Silicon Valley. How Gnostic Spirituality Has Come to Matter in 'Information Age'", *Etnofoor. Anthropological Journal*, n. 1/24, 29-54.





# A hauntology of the 'American Nineties'. Reenchanted imaginaries in the shadow of two deaths

Ilaria W. Bianco  
ilariabiano@gmail.com



## Abstract

The concept of the shadow embodies an inherent ambivalence, encompassing both darkness and light, a duality mirrored in 1990s—a decade marked by hope and disillusionment, anxiety and carefreeness. These contrasting elements, particularly in the U.S., shaped and were shaped, by the shadows cast by two defining traumatic events: the fall of the Berlin Wall on November 9, 1989, and the attacks on September 11, 2001. As Philip E. Wegner terms it, the 1990s represented “life between two deaths”, a period marked by the emergence of reenchanted imaginaries and new cultures and narratives of un/belief that were more complex and nuanced—more *umbratile*—than any one-way interpretation. The article will employ Derrida’s and Fisher’s complementary concepts of hauntology to analyze the cultural landscape of the 1990s, delineating a profile of a decade in American culture. This profile can only be fully understood when viewed through the liminal spaces between its opposing trends, perpetually caught in contrasting and shadowy imaginaries and narratives.

## Keywords

Hauntology | 1990s | Reenchantment | Popular Culture | Narratives



## 1. I'll see you again in 25 years. Meanwhile

If there is one pop-cultural text that fully embodies the hauntological dimension of the American 1990s, it is likely David Lynch and Mark Frost's *Twin Peaks*. With spectrality and strange temporality among its most characteristic features and its haunt-ing/-ological mantra "I'll see you again in 25 years", *Twin Peaks* captured the eerie interplay of presence and absence, past and future, that defines both the concept of hauntology and a peculiar, liminal decade like the 1990s. It seems thus all the more fitting that *Twin Peaks* premiered on April 8, 1990, a full three years before the question "Whither Marxism?" would guide the conference at the University of California, during which Jacques Derrida would first introduce the concept of hauntology with its *Specters of Marx* (1994). What could be more hauntological than existing before the very concept of hauntology was even coined?

If this observation may seem like little more than a fascinating suggestion, applicable to other texts from different periods, it remains true that, as noted, "What makes *Twin Peaks* such a compelling program is that it continuously forces the viewer to question what is occurring on-screen while simultaneously refusing to answer these same questions" (MacLeod, 2018: 62). It is thus in this sense that *Twin Peaks* emerges as the epitome of the 'American Nineties' and their hauntological quality.

During this decade, the nature of reality itself became a matter of debate and interpretation, emerging as "a babel of contesting narratives" (Palmer, 2009: xi) and "a source of anxiety and suspicion" (Last, 2015: 3). Knowing too much while not knowing anything for sure was the leitmotif of the 1990s, marked by the emergence of new approaches to grappling with ultimate meaning in a time characterized by a profound shift in how reality was experienced, and information was accessed and absorbed. The 1990s saw the peculiar combination of sudden, exponential increase in the number of pieces of information available and the lack of mechanisms to process and memorize them. This resulted in the simultaneous collapse of polar opposites, such as real versus illusory, signaling "a fundamental mutation in the structure of reality itself" (Laist, 2015: 2).

Amidst phenomena that pushed the boundaries and definitions of known reality—including the growth of both globalization and counter-globalization movements, the explosion of communication and information technology, and the increasing influence of the media and entertainment industry—narratives about enchantment and the search for ultimate meaning, whether religious, spiritual, or even conspiratorial, flourished. The 1990s saw a shift from modernist master narratives of disenchantment to postmodern fragmented narratives of reenchantment. McClure identified the late 1980s and early 1990s as a "turbulent situation of spiritual engagement, uncertainty, and experimentation" that saw a resurgence of "spiritual energies, discourses, and commitments" manifesting across a wide array of cultural products, from literature to fashion, cinema to TV (McClure, 1995: 142-143). Yet these reenchanting imaginaries were more complex and



nuanced—more *umbratile*— than any one-way interpretation usually used to describe them, ranging from ‘the return of religion’ to mere conspiratorial thinking.

As Marzo and Mori note, social imaginaries can be understood through Plato’s myth of the cave: “the prisoner who escapes from the cave becomes the agent of change, disrupting the reality shaped by the dominant imaginary and constructing a new one in the light of a fresh imaginary. It is through this perpetual cycle of change that the infinite variability of historical-social realities takes shape” (2019: 23). Cultural products often resemble those prisoners who make a leap forward, and through them, we can discern shifts in social imaginaries and the broader social world. Social imaginaries, being historically rooted in specific contexts of time, space, and culture (Taylor, 2002), are “the invisible part of the visible”, imbuing it with meaning through “various levels of ever-deeper signification, invisible indeed” (Secondulfo, 2019: 8).

To fully understand how they construct meaning and shape the transformations of the visible world and societies, “the map and content” of these invisible layers must be uncovered (Secondulfo, 2019: 8).

The article will employ Derrida’s and Fisher’s complementary concepts of hauntology to analyze the 1990s, aiming to delineate the cultural profile of a decade in American culture. This profile can only be fully comprehended when considered within the liminal spaces between opposing trends such as hope and disillusionment, irony and anxiety—a decade thus constantly caught in contrasting and shadowy imaginaries and narratives. Hauntology thus provides a fitting framework for examining a decade, through its cultural products, that is fundamentally constructed on shadows.

If hauntology views events and ideas as suspended in a temporality that tends to fade, what happens in that “Meanwhile”, which Laura Palmer—both ghost and specter—leaves unsaid in her conversation with Agent Cooper in the Black Lodge, following that iconic statement, “I’ll see you again in 25 years”? It is indeed in that ‘meanwhile’ that *the 1990s* took place and *The Nineties* came to be—not merely a suspension or a wait, but a time in its own right, full of contrasting voids of nostalgia and anticipation, hope and anxiety. These voids were far from being *vacui* or shallow and superficial—postmodern in the most detrimental meaning sometimes attached to the term. Instead, they were the living embodiment of the uncertainties that characterized the decade. Laura Palmer was for Cooper a ghost, an undead presence haunting him from beyond, yet she was always a specter: the anticipation of an absence that would haunt him, the people of Twin Peaks, and the audience for 25 years—the absence of answers, resolution, and closure. This haunting absence became constitutive of the experience of living through the 1990s.

## 2. Living in the shadow of two deaths

The concept of the shadow carries an inherent ambivalence, embodying both darkness and light, mirroring the fundamental duality of life and death. This duality becomes a powerful lens through which to interpret the 1990s, a decade marked by



a profound tension between hope and disillusionment, between carefree optimism and looming anxiety. Such a dynamic balance—or imbalance—was not merely an abstract condition but one deeply shaped by two traumatic events in the history of (not only) the United States: the fall of the Berlin Wall on November 9, 1989, and the terrorist attacks of September 11, 2001. In many ways, these events cast long shadows over the decade, with their significance reverberating across the cultural and psychological landscapes of the time. The fall of the Berlin Wall symbolized the end of the Cold War, which for decades had offered a sense of moral clarity and ideological purpose for the U.S. (Laist, 2015). Its collapse, while celebrated as the triumph of liberal democracy, also ushered in a period of profound uncertainty and existential questioning.

As Philip E. Wegner (2009) aptly describes, the 1990s represented “life between two deaths”—a liminal period bookended by the collapse of the Cold War order and the harrowing onset of the War on Terror. In this space between, the disintegration of the binary world of East vs. West left many Americans grappling with a newly fractured sense of identity and purpose. This shifting landscape forced a reevaluation of long-held beliefs, thrusting the U.S. into an uncertain terrain where old ideological certainties no longer held sway. What had once been framed as a moral struggle between ‘good’ and ‘evil’ was now replaced by a more ambiguous and fragmented geopolitical reality.<sup>1</sup>

The immediate response to the post-Cold War landscape was marked by what felt like a collective sigh of relief—an exhalation, what some called “a holiday from history”, much more than the end of it (Will 2001). As George F. Will remarked, the 1990s were seen by many as a reprieve, a time when the existential threats of nuclear annihilation had receded, allowing for a period of apparent peace and prosperity. Similarly, David Halberstam (2001) referred to it as “a time of trivial pursuits”, where the pressing concerns of global warfare were replaced by a focus on consumer culture, entertainment, and the burgeoning digital revolution. Yet this surface-level carefreeness masked a deeper, more pervasive undercurrent of anxiety. The cultural productions of the decade—whether in film, television, or music— frequently revealed a society grappling with its sense of identity and purpose in a post-11/9, pre-9/11 world.

The ambivalence inherent in this period is where the metaphor of the shadow finds its deepest resonance. While the end of the Cold War sparked hope for a more stable world, it also gave rise to a growing sense of disillusionment as the predicted “end of history” failed to materialize (Fukuyama, 1989). Instead, the world became more unpredictable, and new forms of conflict and unrest began to emerge. The

---

<sup>1</sup> Wegner's concept of “life between two deaths” provides a crucial framework for understanding the 1990s, particularly in the U.S. context. His analysis places the decade within a broader cultural context shaped by key theorists such as Fredric Jameson and Walter Benjamin. Wegner draws on Jameson's focus on periodization to interpret the 1990s as a distinct cultural era, defined by its unique political, cultural, and economic conditions. Jameson's critique of late capitalism and its effects on culture highlights the growing disillusionment of the time and the commodification of everyday life. Benjamin, meanwhile, informs Wegner's approach to memory and historical fragments, emphasizing the past not as a coherent narrative but as something that erupts into the present, always fragmented and incomplete.



technological advancements and economic booms of the era could not fully erase the existential uncertainties that lingered beneath the surface—sometimes even becoming part of them, as seen with Y2K.

This ambivalence fueled a cultural fascination with themes of fragmentation, identity crisis, and the search for meaning. Popular culture during the 1990s became a space where these tensions were explored and, to some degree, worked through.

From the rise of alternative music and grunge, with its emphasis on disillusionment and rebellion, to television shows like *The X-Files* and *Twin Peaks*, which delved into conspiracy theories and the uncanny, the decade was saturated with attempts to grapple with the shadows of a shifting order.

The quest to navigate this altered landscape, with its eroding certainties, became one of the defining themes of the 1990s. As the decade wore on, the cracks in the façade of the so-called “holiday from history” began to show, and the ambivalence of the shadow came to the fore. The growing tensions surrounding globalization, the rise of terrorism, and the intensification of culture wars suggested that the light cast by the end of the Cold War had also created new, darker shadows that would continue to haunt the American psyche into the 21st century.

If, as Lyotard posited, in a postmodern contexts incredulity was the norm and consensus a “horizon never reached” (1984: 61), the Cold War and its narratives were merely “the last curtain to fall on an era” whose “grand ideologies, mythologies, and meta-narratives capable of unifying communities of people” were already gone (Arras 2018: 19). In this sense, the 1990s became a decade where unresolved tensions of the past collided with the uncertain possibilities of the future, raising haunting questions about identity, meaning, and morality in a world where not only known realities had seemingly disappeared, but also shared imaginaries were shifting, changing, and morphing in unpredictable ways.

Thus, the 1990s emerge as a true liminal space, a haunted terrain caught between two deaths and between two hauntological frameworks. The shadows that shaped this decade were cast not only by the remnants of Cold War ideologies but also by the failure of a utopian future to materialize. More than ever, the 1990s can be understood as a time of haunted ambivalence—a ‘shadowland’ where past and future collide in a disjointed yet deeply interconnected manner. The result is a decade defined by its shadows, where the interplay between presence and absence, certainty and ambiguity, leaves a legacy that continues to reverberate in contemporary culture.

### 3. L’Amerique, mais c’est l’hauntologie

While Wegner only briefly references Derrida’s concept of hauntology, it is indeed crucial for understanding the 1990s. The decade— and this is a key point in the present analysis—occupies a space between Derrida’s original notion of hauntology and Mark Fisher’s later adaptation of the concept. Derrida’s hauntology focuses on the spectral presence of the past within the present, highlighting how historical



traumas and political ideologies continue to irrupt into and haunt the present. Fisher, in contrast, shifts the focus to the future's role in haunting the present, emphasizing the missed opportunities and broken promises of neoliberalism and late capitalism.

He explores the spectral nature of a deferred or foreclosed future, which was promised but never fully realized.

The American Nineties are caught in this liminal space, haunted by the spectral remnants of Cold War ideologies while simultaneously overshadowed by the eerie incumbency of a future that was once heralded as the "end of history" but soon became fraught with an incumbent 'history' embodied by the new millennium. In Derrida, hauntology contrasts with ontology, which thinks of being in terms of a self-identical presence. For Derrida, ontology is shadowed by a state of non-being: "To haunt does not mean to be present, and it is necessary to introduce haunting into the very construction of a concept. Of every concept, beginning with the concepts of being and time" (1994: 161). Hauntology is then "that eerie zone where time collapses and our past [...] haunt(s) our minds" (Macintyre 2022) as the specter "cannot be fully present: it has no being in itself but marks a relation to what is *no longer* or *not yet*" (Hägglund, 2008: 82).

Fisher expands on this by incorporating the concept of the 'slow cancellation of the future', which he links to cultural stagnation, particularly in music and film, revolving around recycled ideas, repurposing, and nostalgia. Fisher's focus is on what haunts "the digital cul-de-sacs of the twenty-first century", which for him are "all the lost futures that the twentieth century taught us to anticipate" (Fisher, 2012: 16) The disappearance of the future, he argues, signifies the deterioration of a social imagination that once allowed us to conceive of a radically different world. Fisher emphasizes that nothing enjoys a purely positive existence; everything that exists is based on absences that surround it.

In this context, the 1990s, even though they likely contributed to the cultural status Fisher describes, represented a complex and nuanced time—"out of joint" yet full of "immense historical possibilities" (Wegner, 2009: 2). Central to Derrida's idea of hauntology is a fractured sense of time—an understanding that time is not as it ought to be, encapsulated in *Hamlet's* famous line, "the time is out of joint", which Derrida often echoed. This disruption manifests as a time that is fractured by the past, severed from the future, and folds back upon itself. Hauntology, with its rethinking of time, is particularly well-suited for analyzing the cultural milieu of such a defining decade. By invoking the ghost, hauntology exposes how spectral presences persist in the absence of the material, sometimes becoming more real than their physical counterparts.

#### 4. Enchanted disjointments, disjointed enchantments

As Jameson observed by the mid-1990s, Derrida's concept of hauntology was not about literal ghosts or the past being "alive", but rather about recognizing that "the living present is scarcely as self-sufficient as it claims to be" (1995: 99). We "would do



well not to count on its density and solidity”, Jameson noted, emphasizing how the repression of history in postmodernity—or late capitalism—had created a world where the past, history, and “narrative itself (grand or not)” had been obscured (1995: 99). Jameson’s observation of the waning of historicity in postmodern culture—where historical narratives collapse into simulacra and pastiche, leaving behind a cultural field haunted by the echoes of an irretrievable past—aligns deeply with Derrida’s concept of the specter (1991). The collapse of historical depth, where history is no longer experienced directly but through fragmented, commodified images, underscores the disjointed ways in which the past irrupts into the present.

Both Jameson and Derrida emphasize the disruption of linear temporality, revealing how the past persists as a spectral presence, resisting closure and clear boundaries. The ‘appearance of the ghost’, therefore, signals the need for a revision of the past, the creation of new narratives. Yet, this process is not a return to enchantment but rather a hauntological reworking of what has been lost, leaving the present haunted by absences, fragments, and debris.

The reenchantment of the 1990s was thus not a simple return to wonder but a fragmented, disjointed effort to reweave meaning amidst the cracks of modernity.

A modernity that had promised rational clarity but often delivered alienation and disenchantment. These disjointments opened new possibilities, particularly through subcultures, alternative spiritualities, and reimagined forms of knowledge thriving at the margins of dominant rationalist and capitalist structures.

Sociologist Wade Clark Roof noted that spiritual quests of the 1990s shifted from dogmatic belief to personal experience, emphasizing exploration over certainty and focusing on personal meaning and social belonging (1996). This search was often disjointed, emerging from a landscape where traditional sources of meaning were increasingly questioned, but the desire for transcendence, belonging, and enchantment persisted. As Hill documents, a 2001 Gallup survey found that 55% of respondents believed in “psychic or spiritual healing, or the power of the human mind to heal the body” (2010: 7). Furthermore, she adds, the National Science Foundation reported that 40% of Americans used alternative therapies in the 1990s, reflecting a 50% increase in related expenditures over five years (Hill, 2010: 7).

In this context, reenchantment emerged within the gaps left by what was presumed to be a linear and final disenchantment, challenging the dominant narrative of rationalization. However, as Gauthier (2013) points out, if reenchantment presupposes a prior disenchantment to overcome, it actually operates on the margins of a still largely disenchanted modernity, which continues to prioritize rationality, technology, and capitalism. This marginal reenchantment arises in the “cracks” of modern rationalization—art, popular culture, conspiracy theories, and alternative spiritualities—where the supposedly irrational resurfaces. The disjointments of modern life do not eliminate enchantment; they create new spaces for its resurgence in unpredictable forms.

Partridge further connects hauntology and reenchantment, noting that hauntology reveals “an essential unknowing which underlies and may undermine what we think we know” and “undermines the stability and certainties of modernity”



(2016: 317). This element of uncertainty is key to why the language of ghosts, specters, and hauntings resonates so powerfully in late modern culture. Just as hauntology evokes the eerie sense of something missing, reenchantment hints at an enchanted world beneath the surface, a world not bound by the external authorities of science or institutionalized religion. In both cases, what emerges is a liminal space—neither fully rational nor entirely magical—where new narratives of belief, doubt, and possibility take shape.

In this sense, we can speak of *enchanted disjointments* and *disjointed enchantments* in relation to American social imaginaries in the 1990s. If 'enchantment' evokes wonder, spirituality, and a connection to the transcendent, 'disjointment' implies fragmentation and disconnection in experience and perception. Together, these terms capture the complexities of navigating a world that can be both awe-inspiring and alienating—marked by the acceleration of second modernity and its irruption in everyday lives, characterized by rapid technological advancements and shifting cultural paradigms.

Zygmunt Bauman described the postmodern moment as a resurgence of both sacred and secular narratives, previously subdued by Western rationalism and the rationalization of religion, signifying "a reenchantment of the world that modernity tried hard to disenchant", particularly by reclaiming "the right to pronounce on meanings, to construe narratives" (1992: x). Narrative practices—the stories people tell themselves about their own lives—provide a crucial link between social imaginaries and cultural values as a system, on the one hand, and cultural expressions and everyday practices, on the other. By articulating personal and collective experiences, people construct meaning, challenge dominant narratives, and negotiate their identities within broader cultural frameworks. Thus, narrative practices emerge as an essential arena for meaning-making, enabling both personal reflection and collective understanding in an era characterized by uncertainty and transformation.

In this sense, the reenchanting narratives of the postmodern era did not, as Partridge notes, signify a "return to previous ways of being religious" (2008: 46).

Rather, they marked the emergence of new ways of understanding, interpreting, and 'living' that enchantment—not "a modern reconstruction of the enchanted landscape of the past, but new growth in a secularized, globalized, technologically sophisticated, consumer-oriented landscape" (2008:60). The postmodern ethos of the 1990s brought about a significant shift in cultural values, characterized by a deep skepticism toward established religious narratives and a move away from absolute truths, embracing instead a fragmented view of reality. Popular culture became a central force in this process of reenchantment, acting "both an expression of the cultural milieu from which it emerges and formative of that culture" (2008: 53).



## 5. Shadowy, reenacted, and haunted: the imaginaries of the American Nineties

Annette Hill noted in 2001 that the resurgence of paranormal beliefs in the previous decade provided “momentum to representations of ghosts, supernaturalism, angels, and fringe science across multimedia environments” (2010: 7). While this observation certainly holds true and relates to our discussion, it represents only a fragment of a broader phenomenon that emerged within a specific context.

Notwithstanding the proclamations about the end of history—or perhaps precisely because of them—a renewed interest in history emerged in the U.S. during the 1990s. Vivian Sobchack, in her introduction to *The Persistence of History*—a volume that extensively explores this issue and in which we can find the famous Hayden White essay on the modernist event—highlighted the curious moment when history, purportedly in its final chapter, became a site of unprecedented public attention and cultural contestation (1996). This renewed engagement with history wasn't rooted in conventional historicism but rather filtered through the postmodern lens, often with a sense of irony or nostalgia. Films like *Forrest Gump* (1994), with its playful, postmodern re-envisioning of historical events, epitomized this trend.

The rise of the History Channel, whose tagline promised audiences a “second chance” to experience historical events they “missed”, further exemplified how media in the 1990s commodified history as both entertainment and a means of creating a collective memory (1996: 3-4).

This media-mediated historical consciousness was intensified by real-time historical events that unfolded through the lens of mass media, most notably the Rodney King beating, the 1992 Los Angeles riots, and the O.J. Simpson trial. These televised ‘spectacles’ became media events, where the boundary between lived experience and its historical representation blurred. As Sobchack observed, people in the 1990s began to carry themselves with a phenomenological reflexivity “toward their ‘immediate’ immersion in the present, self-consciously grasping their own objective posture with an eye to its imminent future possibilities for representation” (1996: 4) as the historical past—a past commodified and replayed endlessly on VCRs or in the burgeoning 24-hour news cycle.

It is no coincidence that the two defining events of the decade, 11/9 and 9/11, were both, although in dramatically different contexts, televised and experienced by audiences from their couches, streets, or bars—and subsequently rewatched countless times.

The VCR, itself a haunting emblem of late 1980s and early 1990s technology, symbolized a new form of agency over the consumption of cultural products, thus reverberating on the effect of that consumption on the personal experiences and collective imaginaries. For the first time, viewers could record, replay, and pause events, exerting control over their interaction with media. Yet, this control also fragmented the experience of reality, dissociating the live event from its reception. This phenomenon aligns with contemporary Baudrillard's assertion that the Gulf War



was something that “never happened”—not in the sense of denying its material existence, but rather in the idea that the war, as experienced by the public, was fully mediated and pre-packaged, devoid of raw, unmediated reality. In this sense, the 1990s offered a unique relationship between media, history, and reality, one haunted by a growing disjunction between events as they occurred and how they were consumed and remembered. Media events began to shape reality in ways that turned the quotidian into history before it had even settled into the past.

The media-driven historical consciousness operated in the cracks between reality and representation, between the event and its endless replays (Biano, 2022). The era was haunted by its own immediacy, by the inability to fully grasp the present without it being refracted through the commodifying gaze of media.

This is a crucial aspect for understanding the context in which those enchanted fragments emerged from the fissures of modernity. An interesting case that brings together the shift in social imaginaries, pop culture, and the complicated relationship with history and reality is the so called Mandela Effect, deeply rooted in the 1990s milieu. The Mandela Effect refers to a phenomenon in which a large group of people remembers an event or detail differently from how it actually occurred, often involving celebrities, pop-cultural phenomena, or significant events. Coined by Fiona Broome in 2009, the term refers to a seemingly common error in the memory of many Americans at the beginning of the new century: the belief that Nelson Mandela died in prison during the late 1980s, along with the memory of having watched his funeral on television.

The Mandela Effect represents a mass phenomenon that evokes a sense of mystery and wonder, but one that is rooted in the very uncertainties created by a hyperconnected yet disoriented digital landscape. As Chuck Klosterman notes, “The subsistence and mass identification of phenomena like the Mandela Effect could only come to fruition in the Internet Age [...] Yet the content of the Mandela Effect—the objects and ideas that people misremember—is almost entirely tied to the era just before the internet became common”, when it was harder to prove what was true and disprove what was false (2022: 6). This collective misremembering of events illustrates how the 1990s left a trail of fragmented memories, lingering on the edge of consciousness, where the real and its mediated counterpart began to blend in unsettling ways.

This tension between personal and collective memory wasn't only present in public phenomena like the Mandela Effect. It was also a central theme in popular 1990s TV. As noted by Hansen, shows like *Twin Peaks*, *Northern Exposure*, and *The X-Files* used memory, visions, and dreams to blur the lines between reality and the surreal, reflecting broader cultural anxieties tied to forgotten and contested pasts (2013: 141). These series portrayed memory not as a fixed archive but as a living, dynamic field where the forgotten or the repressed could irrupt into the present. By exploring the personal hauntings of their protagonists and their struggles with the past, these shows, argues Hansen, resonates with Jan Assmann's distinction between communicative and cultural memory. This distinction, rooted in Maurice Halbwachs's foundational concept of collective memory, underscores how memory operates on



two levels: the everyday, interpersonal transmission of the recent past and the more enduring frameworks of cultural narratives and traditions. Furthermore, adds Hansen, these themes align with Carl Jung's ideas on shadow, doubling, and the unrealized potential of imagination within Western modernity (2013: 142).

In these shows, the exploration of memory serves as a way to negotiate the complexities of American identity at a time when the boundaries between the real and the supernatural were perceived as increasingly porous. This negotiation—between memory and reality, between the personal and the collective—mirrors another theme that runs throughout 1990s narratives: the nature of truth and reality itself, epitomized in cultural products like *The Matrix* and *The X-Files*. These narratives captured the era's deep distrust of authority and obsession with hidden truths by constantly questioning reality through themes of government conspiracies and alien encounters. *The Matrix* (1999), which presents a dystopian world where reality itself is an illusion, encapsulates the 1990s' crisis of ontology: how do we know what is real in an era where truth is increasingly mediated by technology and media? This crisis of reality is, in itself, ghostly—the world presented to the characters (and the audience) is a mere shadow of what is real, reflecting a broader cultural anxiety about the nature of truth and authenticity in the digital age.

Yet, while these narratives explored darker anxieties about truth and reality, others offered a different vision of modernity—one that embraced the supernatural and spiritual, often in unexpected ways. In the 1990s, technopagans—somewhat drawing on earlier strands of 1980s cyberpunk—emerged as a fascinating example of postmodern reenchantment, blending ancient spiritual practices with cutting-edge technology. Technopagans represent a powerful example of reenchantment that is neither a relic of the past nor a simple revival of old spiritual traditions. Instead, they embody a fully postmodern and hauntological collision between the past and present, where modern technology intertwines with ancient, traditional, and historical forms of mysticism. These practices were not about nostalgically clinging to bygone beliefs but about reshaping them in contemporary contexts—creating something entirely new while remaining haunted by echoes of the past. The 'ghosts' of technopaganism are not historical relics but rather symbolic fragments of ancient spiritual ideas, reshaped and recontextualized through modern technological lenses. In this way, the past does not appear as a fully realized remnant, but as a set of ideas and practices that can be transformed and hybridized in the present.

Technopagans used modern technology—particularly the internet—not merely for communication or information sharing but as a space for spiritual exploration (Evolvi, 2021). For these practitioners, the internet was more than just a tool for connection or entertainment; it became a sacred space, a digital realm where the physical and spiritual converged. This site of reenchantment saw ancient practices like ritual and magical thinking intersect with the technological advancements of the modern world. Erik Davis, writing in *Wired* in 1995, captured this intersection between the mystical and the digital, describing technopagans as “a small but vital subculture of digital savants who keep one foot in the emerging technosphere and one foot in the wild and woolly world of Paganism”. For technopagans, the internet



did not signal the death of the mystical, as some may have thought with the rise of rational, scientific worldviews. Instead, it became a new frontier for spiritual exploration, much like how earlier magical traditions accessed the unseen through ritual and symbols. The key here is the blending of two worlds—where digital technologies serve as a medium for reenacting spiritual practices that may seem ancient, yet are fully realized in the present moment. This is hauntology at its core: the collision of temporalities, where the past resurfaces in new, fragmented forms, creating an eerie fusion of old and new.

In pop culture, *Buffy the Vampire Slayer* offers a clear representation of the technopagan ideal. The character Jenny Calendar, introduced as a technopagan in the episode "I Robot, You Jane" (1997), uses modern technology to engage with the mystical. As she puts it, "You think the realm of the mystical is limited to ancient texts and relics? That bad old science made the magic go away? The divine exists in cyberspace same as out here". Jenny's character highlights that technopaganism is not about returning to a purer, pre-modern spirituality but about embracing the fluidity of postmodern reenchantment thriving within new technological landscapes. This intertwining of the digital and the mystical illustrates that the hauntological imagination of the 1990s was not simply about longing for a lost past but also about the active reenchantment of the present through new, hybrid forms. This blending of worlds—the spiritual with the technological—mirrors a wider fascination with the unseen forces shaping both personal and collective experiences. Central to this is the idea of extrasensory perception, which emerged as a potent narrative device most notably in films like *The Sixth Sense* (1999).

*The Sixth Sense* epitomizes the 1990s' obsession with ghosts and unresolved traumas, offering a deeply hauntological exploration of memory, loss, and the supernatural. The film, centered around a young boy with extrasensory perception (ESP)—a claimed paranormal ability to receive information not through the conventional physical senses, but rather through the mind. This sixth sense, or cryptaesthesia, allows him to bridge the gap between the living and the dead, making the invisible past painfully visible in his life. *The Sixth Sense* exemplified the preoccupation with the invisible and unresolved, both personally and societally, reflecting lingering anxieties in everyday life (Weinstock 2010), from the unresolved traumas of society and an undercurrent of anxieties left behind by the end of the Cold War, to the rapid digital transformation and the uncertainties looming over the new millennium. In this context, ESP becomes a narrative device that explores the permeability between past and present—a haunting that mirrors the broader cultural sentiments of the 1990s, where past traumas were not simply erased but lingered as specters influencing the present.

The permeability between past and present, visible and invisible, points to a broader theme of disjointed time and space that runs through much of 1990s media.

This same liminality—the unsettling space between familiarity and strangeness—connects to the era's fascination with what Fisher termed the "eerie" and the "weird" (2016). Fisher's concepts of the eerie and weird explore how the unknown disrupts the ordinary. The weird, he argues, confronts us with an alien intrusion—something



radically other that disrupts our sense of reality. In contrast, the eerie addresses absence, evoking the unsettling feeling that something should be there but is not, or that something is present yet inexplicably out of place.

It thus seems particularly telling—perhaps closing the circle of this exploration that began with *Twin Peaks* and its “Meanwhile”—that a short-lived but critically acclaimed show that aired between 1991 and 1992 was titled *Eerie, Indiana*—and it is probably equally telling that this series was primarily, if not exclusively, crafted for a younger audience. Defined as a “sort of *X-Files* for children” (Thoss, 2011: 160) and “Stephen King by way of *The Simpsons*” (Roush, 1991), *Eerie, Indiana* resembles another show from the time, *Picket Fences*, by depicting the normal life of a family in a small, suburban, all-American town where bizarre occurrences happen, embodying the unsettling sense of something being both familiar and disturbingly off.

The show centers on a boy named Marshall Teller, who moves to the seemingly ordinary town of Eerie, Indiana, only to discover that it is, as he describes it, “the center of weirdness for the entire universe”. In this town, everyday objects and places—often tied to modern life’s sense of predictability—suddenly become enchanted by forces beyond reason, with strange and inexplicable phenomena abounding. Residents freeze themselves to remain eternally young, household appliances develop minds of their own, a dentist uses braces to control children’s minds, and a sentient tornado acts with intention.

*Eerie, Indiana* encapsulates the anxieties and eerie undercurrent of a decade grappling with the contradictions of technological progress and suburban expansion, coupled with feelings of disconnection, suspicion, and a pervasive sense of something being “out of place” in even the most familiar settings.

The 1990s American Dream seemed to conceal a deeper disillusionment, a theme reflected not only in cultural artifacts that questioned reality and societal expectations but also in products aimed at teenagers. These works represented a shifting social imaginary, increasingly depicting younger generations as struggling and feeling out of place themselves.

## 6. You’re still here? It’s over. Go home!

Between 1989 and 1990, readers of *Cultural Anthropology*, the journal of the Society for Cultural Anthropology, encountered a sharp exchange between two academics regarding a teenager named Ferris Bueller. Michael Moffatt and Elizabeth Traube debated the value of postmodernism in cultural analysis, using *Ferris Bueller’s Day Off*, John Hughes’s 1986 film, as an example of how popular media reflects and reinforces cultural norms and resistance. Moffatt critiqued postmodernism for overcomplicating cultural interpretations, arguing that it neglected how real audiences engage with popular films. In contrast, Traube defended postmodernism’s usefulness in unpacking the ideological underpinnings of mainstream pop culture. Moffatt viewed Ferris’s irreverent attitude as a playful subversion of authority, while Traube saw it as emblematic of individualism within consumer culture.



Thus, *Ferris Bueller's Day Off* serves as a cultural text that both scholars analyze to highlight the tensions between resistance and co-optation in postmodern media.

As a cultural artifact of the 1980s, it embodies the carefree optimism and individualistic spirit of the Reagan era, deeply ingrained in society—even among teenagers. Yet, by the early 1990s, Ferris Bueller's carefree optimism seemed already a relic of the past, especially for younger generations. Exploring teen cultures provides a perspective on the shifting narratives and imaginaries of broader society, offering an interesting conclusion to our journey and argumentation in this article.

Teen culture plays a significant role in shaping and reflecting broader social imaginaries. As noted by Marzo e Mori, collective worldviews project powerful images that bind various forms of collective life to a shared social reality (2019: 22).

These worldviews create frameworks that shape individuals' perceptions of themselves and their place in the world through the process of socialization—frameworks that are pre-constituted by the social world from birth. In this process, individuals internalize these social constructs, forming a “sphere of meaning” that surrounds their minds, which is socially and historically determined rather than innate.

Teen culture thus serves as a thermometer for broader social imaginaries. Its heightened focus on self-expression, rebellion, and identity formation makes it a key site where these imaginaries are both reproduced and challenged. Adolescence, a crucial phase of socialization, is when individuals engage with, resist, or internalize the narratives, symbols, and stereotypes projected by the dominant social imaginary.

Teenagers inhabit a world structured by the society into which they are born, filled with mental and physical “prostheses” such as media representations, fashion trends, and consumer technologies that help define their identities (Marzo and Mori, 2019: 22). Through the media they consume and the social interactions they participate in, teens both shape and contribute to the collective worldviews of their time. This dynamic is historically contingent, reflecting both the cultural heritage they inherit and the new forms of expression that emerge in response to social changes.

The 1990s witnessed an explosion of teen culture and pop cultural products, marking a shift from the 1980s' celebration of individualism and youthful freedom to narratives steeped in anxiety, identity crises, and societal discontent. This era reflects a more complex and often darker exploration of youth identity and social issues. Shows like *My So-Called Life* and films such as *The Craft* introduced nuanced portrayals of teenage experiences, grappling with themes of alienation and the impact of societal pressures. Unlike the carefree rebellion embodied by Ferris Bueller, 1990s characters face genuine emotional struggles, highlighting a profound sense of disconnection and a search for meaning in a rapidly changing world.

While Ferris's antics celebrate individualism in a light-hearted context, later representations underscore the complexities of adolescence, where superficiality often clashes with a yearning for deeper relationships and self-discovery.

This shift also manifested in an increasing interest among teenagers in the supernatural. Shows like *Buffy the Vampire Slayer* and *Sabrina the Teenage Witch* reflected this cultural change, offering darker, more nuanced explorations of identity,



belief, and the unknown. As noted by Lynn Schofield Clark in 2003, teenagers engaged with supernatural media narratives not merely for entertainment but as a means of grappling with existential questions and navigating the complexities of contemporary life. This engagement with the supernatural provided teens a symbolic space to explore issues of morality, spirituality, and identity in an often fragmented social reality. Clark argues that these supernatural themes resonated with teens because they facilitated a renegotiation of boundaries between the real and the imagined, the sacred and the profane. These media texts became part of the ongoing process of socialization, where teens confronted not only the social realities they inhabited but also their developing sense of self, agency, and morality. Thus, teen culture's engagement with supernatural media was deeply entwined with broader social imaginaries. The supernatural acted as a symbolic tool for navigating the complexities of identity, faith, and morality in a world where the boundaries of social reality were constantly shifting.

The American Nineties were a decade haunted by disjunctions, both temporal and cultural. The "two deaths" casting their shadow over the era permeated its cultural imagination. These deaths were not simply political markers but also moments that fractured historical time. In this fractured temporality, cultural products and phenomena became a space for exploring hauntological anxieties. As noted by Weinstock's *Spectral America* in early 2000s, the specter became a metaphor for unresolved social and cultural tensions, serving as a key trope in narratives that questioned the very nature of reality and belief. The supernatural, in turn, reflected a larger cultural struggle with the instability of identity, faith, and morality in a world where past certainties were collapsing, and the future felt elusive.

These narratives not only encapsulated a yearning for meaning but also engaged in a deeper existential negotiation with the liminal spaces of life during a broader societal transition from old paradigms to new cultural realities. In this sense, the 1990s epitomized a time "out of joint", where ghosts—of history, trauma, and unfulfilled futures—were inescapably present.



## Bibliography

- Arras P. (2018), *The Lonely Nineties: Visions of Community in Contemporary US Television*, Cham, Springer.
- Bauman Z. (1991) *Intimations of postmodernity*, New York, Routledge.
- Biano I. (2022), "Dal media event al fatto storico e ritorno. Rodney King e O.J. Simpson nell'era di Black Lives Matter", *Diacronie. Studi Di Storia Contemporanea*, 51(3), pp. 2–20. <https://doaj.org/article/91f83b0e9abb4862bf1b77dbf56eac25>.
- Clark L.S. (2003), *From angels to aliens: Teenagers, the Media, and the Supernatural*, Oxford, Oxford University Press.
- Davis E. (1995), 'Technopagans,' *WIRED*, 1 July. <https://www.wired.com/1995/07/technopagans/>.
- Derrida J. (1994), *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*. New York, Routledge.
- Evolvi G. (2021), "Religion, new media, and digital culture", *Oxford Research Encyclopedia of Religion*.
- Fisher M. (2012), "What is hauntology?", *Film Quarterly*, 66(1), pp. 16–24. <https://doi.org/10.1525/fq.2012.66.1.16>.
- Fisher M. (2016), *The weird and the eerie*, London, Repeater Books.
- Fukuyama F. (1989), "The End of History?", *The National Interest*, 16, pp. 3–18. <https://doi.org/10.4324/9781315255156-18>.
- Gauthier F. (2013), "The Enchantments of Consumer Capitalism: Beyond Belief at the Burning Man Festival", in *Religion in Consumer Society Brands, Consumers and Markets*, Burlington, Ashgate, pp. 143–158.
- Häggglund M. (2008), *Radical atheism: Derrida and the Time of Life*, Stanford, Stanford University Press.
- Halberstam D. (2001), *War in a time of peace: Bush, Clinton, and the Generals*, New York, Simon and Schuster.
- Hansen A.H. (2012), "Time is but the stream I go a-fishing in", *Continuum*, 27(1), pp. 141–159. <https://doi.org/10.1080/10304312.2013.736952>.



Ilaria W. Bianco  
*A hauntology of the 'American Nineties'*

Hill A. (2011), *Paranormal media: Audiences, Spirits and Magic in Popular Culture*, New York, Routledge.

Jameson F. (1991), *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press.

Jameson F. (1995), "Marx's Purloined Letter", *New Left Review*, 209, pp. 86–120.

Klosterman, C. (2022), *The Nineties: A Book*, New York, Penguin.

Laist R. (2015), *Cinema of Simulation: Hyperreal Hollywood in the long 1990s*, New York, Bloomsbury Publishing USA.

Lyotard J.-F. (1984), *The postmodern condition: A Report on Knowledge*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

Macintyre A. (2022), *Are you haunted by ghosts of the past and phantoms of your future? Welcome to the spooky realm of hauntology*, <https://theconversation.com/are-you-haunted-by-ghosts-of-the-past-and-phantoms-of-your-future-welcome-to-the-spooky-realm-of-hauntology-191843> (Accessed: October 16, 2024).

MacLeod J. (2018), "Spectres of the Black Lodge: an engagement with hauntology and spectres through twin peaks", *To Be Decided\* Journal of Interdisciplinary Theory*, 3, pp. 62–73.

Marzo P.L., Mori L. (2019), "Introduzione. La prospettiva sociologica dell'immaginario", in *Le vie sociali dell'immaginario Per una sociologia del profondo*, Milano, Mimesis, pp. 19–24.

McClure J.A. (1995), "Postmodern/Post-Secular: Contemporary fiction and spirituality", *Modern Fiction Studies*, 41(1), pp. 141–163.  
<https://doi.org/10.1353/mfs.1995.0005>.

Moffatt M. (1990), "Do we really need 'Postmodernism' to Understand Ferris Bueller's day off?", *Cultural Anthropology*, 5(4), pp. 367–373.  
<https://doi.org/10.1525/can.1990.5.4.02a00010>.

Palmer W. (2009), *The films of the Nineties: The Decade of Spin*, Cham, Springer.

Partridge C. (2008), "Alternative Spiritualities, New Religions, and the Reenchantment of The West", in *The Oxford Handbook of New Religious Movements*. 1st edn. Oxford Academic, pp. 39–67.

Partridge C. (2016), "Occulture and everyday enchantment", in *The Oxford Handbook of New Religious Movements*. 2nd edn. Oxford Academic, pp. 315–332.



Secondulfo D. (2019), "Prefazione. Per una Sociologia dell'Immaginario e del Profondo", in *Le vie sociali dell'immaginario Per una sociologia del profondo*, Milano, Mimesis, pp. 7–17.

Roof W.C. (1996), "Religious Kaleidoscope: American Religion in the 1990s", *Temenos*, 32, pp. 183–193.

Roush M. (1991), "Eerie: Hip horror in the Hoosier state", *USA Today*, 13 September.

Sobchack V. (1996), "Introduction. History Happens", in *The persistence of history Cinema, television, and the modern event*, New York, Routledge, pp. 1–14.

Taylor C. (2002), "Modern social imaginaries", *Public Culture*, 14(1), pp. 91–124.  
<https://doi.org/10.1215/08992363-14-1-91>.

Toss J. (2011), "Some weird kind of video feedback time warp zapping thing: Television, Remote Controls, and Metalepsis", in *Metalepsis in Popular Culture*, New York, De Gruyter, pp. 158–170. <https://doi.org/10.1515/9783110252804.1>.

Traube E. (1990), "Reply to Moffatt", *Cultural Anthropology*, 5(4), pp. 374–379.  
<https://doi.org/10.1525/can.1990.5.4.02a00020>.

Wegner P.E. (2009), *Life between Two Deaths, 1989-2001: U.S. Culture in the Long Nineties*, Durham, Duke University Press.

Weinstock J.A. (2004), *Spectral America: Phantoms and the National Imagination*, Madison, University of Wisconsin Press.

Weinstock J.A. (2010), "Introduction: Telling Stories about Telling Stories: The Films of M. Night Shyamalan", in *Critical Approaches to the Films of M. Night Shyamalan Spoiler Warnings*, New York, Palgrave Macmillan, pp. ix–xxix.

Will G. (2001), "U.S. Faces New Reality", *Chicago Sun-Times*, 12 September.





# Mito, media e *Poor Things!* L'elaborazione sociale della morte al tempo dell'Intelligenza Artificiale

Antonella Napoli

antnapoli@unisa.it

DISPAC | Università degli Studi di Salerno



## Abstract

*Myth, Media, and Poor Things! The social construction of death in the time of Artificial Intelligence*

The present work discusses the way the media - and cinema in particular - renovate the myth and thus respond to the cognitive and heuristic needs of humans, working as a *mythological machine*: unlike some readings of the myth-media relationship which underline the weakening of its cognitive force caused by technologization and serialization of materials, this essay highlights the power of the media in re-opening and regenerating the mythical matter, especially concerning complex themes such as that of the social processing of death. To this end, this work analyzes the film *Poor Things!* by Yorgos Lanthimos (2023) searching out the mythical material within it and its renewal considering 1. the transformations that have affected the media in the meantime, 2. the spectator's gaze and 3. the social context deeply pervaded by narratives on the technological transformations triggered by AI.

## Keywords

Myth | Artificial Intelligence | Frankenstein | Yorgos Lanthimos | Death



## Introduzione

**L**a comunicazione mitica sviluppa oggetti culturali profondamente riconoscibili nei loro caratteri ma al contempo decisamente differenti nel loro sedimentarsi nelle evoluzioni storiche e nei contesti culturali. Come sottolinea lo studioso del mito Marcel Detienne, la mitologia non ha un suo territorio autonomo – che la renderebbe eventualmente sempre uguale e indifferente ai contesti e alle sue traduzioni attraverso i vari linguaggi – né “designa una forma di pensiero universale la cui essenza pura sarebbe in attesa del suo filosofo” (1983: 9-10).

Il dato mitico è quindi riconoscibile nella sua aderenza alle origini ma è allo stesso tempo profondamente agganciato al contesto in quanto storicamente e culturalmente costruito: si tratta infatti di un complesso repertorio tematico-narrativo la cui morfologia è plasmata dal tempo. Il discorso sul mito è del resto cambiato nei secoli, e ha subito una profonda trasformazione soprattutto a partire da quando Christian Gottlob Heyne in Germania e Giambattista Vico in Italia, tra gli altri, hanno concettualizzato il mito al di qua della *fabula* e della sua riduzione a racconto favoloso per sottolinearne invece la potenza euristica, la dimensione di “modo di pensare” e di “realtà trascendente” (Bettini, 2008). Un modo di pensare che – pur mantenendo legami strettissimi con le sue origini – è dunque vitale perché libero di trasformarsi e di sondare tutte le possibilità espressive ed ermeneutiche: “fra le caratteristiche principali del discorso mitico sta proprio quella di non esistere in forma definitiva, una volta per tutte” (Bettini, 1989: 22), sia pure in mezzo a delle costanti. Dinamiche, queste, che sono rese possibili dall’origine del mito all’interno della cultura greca, contrassegnata dall’oralità delle elaborazioni, dalla profonda adesione del mito alla realtà contemporanea e alle vicende della *polis* (dunque materia duttile e poliforme) e dall’assenza di un’unica versione immaginabile del mito (normalmente sancita *nel* libro sacro) (Guidorizzi, 2009: XIV-XV; Sbardella, 2006).

Contrassegnata inoltre, o forse soprattutto, da un rapporto tra uomo e natura che si è sfilacciato nell’epoca moderna: “Come reagirebbe Zeus di fronte ad un parafulmine?” scrive Jean-Jacques Lecercle in una sua opera sul mito di Frankenstein (2014: 119). Per quanto l’evoluzione storica e l’avvicinarsi di differenti sistemi culturali – quello latino, quello cristiano ecc. – abbiano tentato di relegare il mito ai margini, esso tuttavia è riuscito a mantenere la forza di trasformarsi all’interno di nuovi sistemi culturali e per mezzo di innovative forme espressive: quelle audiovisive, per esempio, riescono a dare nuova linfa e nuove prospettive al mito.

Non solo: la forza del mito come patrimonio narrativo primario è tale da aver saputo contaminare sistemi tra loro molto distanti – si pensi ai contesti postcoloniali e a sviluppi mitici come *Omeros* di Derek Walcott o le *Baccanti* di Wole Soyinka.

La macchina mitologica è infatti in grado di comunicare, rappresentare, etichettare e interpretare (Frog, 2015) e lo fa – qui sta la ricchezza del mito – dialogando e reciprocamente influenzando altri sistemi, da quello culturale a quello politico ed economico: a ben guardare, è proprio la porosità tra questi sistemi a donare forza al mito rinnovato. Non è sempre così, naturalmente: accade infatti che



la materia mitica sia talvolta appiattita e sfruttata all'interno del sistema mediale – audiovisivo in special misura – con il rischio di perpetrare ciò che Theodor Adorno considerava “il nuovo e il sempre uguale” e che Peppino Ortoleva (2019) analizza come “miti a bassa intensità”: a ripetersi è la formula che risulta essere efficace perché di facile utilizzo in ambito promozionale e pubblicitario, e dunque perfetta all'interno del sistema della società dei consumi, nonché in ambito televisivo – e oggi dei social media – laddove c'è sempre penuria di storie.

Nell'uso stereotipizzato del mito a emergere sono caratterizzazioni e tipizzazioni – riconoscibili e immediate. In questa forma del mito, Ortoleva sottolinea il ruolo necessario del consumatore che, addestrato a riconoscere immediatamente le strutture profonde del racconto colma lacune e gap riuscendo a comprendere il senso del messaggio – che in questi casi è tutt'altro che disturbante.

## 1. Il mito, la morte, i media

Una volta compreso dunque il senso e il potere del mito è interessante rintracciarne da un lato le sue costanti e dall'altro le specifiche declinazioni impattate dal cambiamento dei contesti sociali all'interno dei quali i media svolgono un ruolo sfaccettato – tecnico, produttivo/creativo ed ecologico nello stesso tempo.

Come visto, ci sono infatti innumerevoli modalità di interrogare il mito e il mito si sviluppa – sin dall'antichità – attraverso molteplici linguaggi. Più precisamente, si muove, sin dalle origini, attraverso vari sistemi, come quello religioso-rituale, quello letterario, quello figurativo, quello audiovisivo e, oggi, quello elaborato coralmente dal basso (come nell'antichità...) all'interno del sistema di piattaforme digitali.

Questa lettura ampia del mito e delle sue declinazioni, in verità, non trova sempre pareri favorevoli. Vi è anche una certa interpretazione che elabora una sorta di gerarchia dei miti, relegando per esempio quelli dei fumetti e del cinema al livello di sub-miti: “Fa male chiamare mitologiche queste creature. È una parola nobile, ed esse sono così grottesche. [...] Esse hanno la vitalità dell'inconscio collettivo, ma niente altro, nessun valore etico, estetico o intellettuale” (Ursula Le Guin citata in Frezza, 1995). Di altro avviso la lettura mediologica: “giudizi e gerarchie di valore tra miti autentici o inautentici, miti e sub-miti appaiono incongrui di fronte ad una materia che non consente differenziazione diversa dal suo esistere o meno” scrive per esempio Gino Frezza (1995: 222) del quale gran parte della produzione scientifica è stata animata proprio dallo sforzo di attuare una ricognizione via via più vasta e profonda del mito rielaborato *dai* e *per* i media. Proprio in un'ottica mediologica, Frezza richiama infatti l'assoluta centralità delle trasformazioni tecniche nell'aiutare a far rivivere il mito e a consentire dunque vie di fuga rispetto a ridurlo (solo) materia dell'abuso ideologizzato come denunciato da Ortoleva. Va dunque sempre osservata la rinnovata situazione sensoriale innescata dalle evoluzioni tecnologiche per verificare la tenuta dell'evocazione simbolica.

Nel cinema, in particolare, l'oggetto del mito e l'esperienza che verifica coincide con il nucleo del mezzo di comunicazione: “lo spettatore del film partecipa ad una



esperienza che sorge e pulsa con la spontaneità e il disinteresse necessari ad una autentica epifania” (Frezza 1995: 241). Infatti, “film e fumetti, macchine comunicative ibride, si saldano tutt’uno con un corpo individuale e collettivo, *organico* e *culturale* che, per intero, fa pesare il carico della sua storia e della sua memoria. La mitologia cinefumettistica scava, con energie proprie, una formulazione nuova dell’arcaico e dell’antico” (ibidem, corsivo mio). Il cinema è una “macchina mitologica” pur non cercando l’origine intangibile del mito. Il cinema, infatti, non rifà il mito, ma lo forma nella contemporaneità, ne garantisce le elaborazioni in senso diacronico.

È interessato a immaginare i legami attuali con il passato: ma se per Lecerle questo legame ha il sapore della nostalgia – “la nostalgia, questa malattia del ritornare, questo bisogno di rievocare senza sosta le proprie origini, non è sinonimo di declino” (Lecerle: 119) – per Frezza il mito ha un senso differente: “niente o almeno scarsa malinconia e nostalgia di esperienze o di premiate e perdute virtù. Piuttosto: riflesso, proiezione-autoformazione della cultura odierna” (Frezza, 1995: 241) attraverso il potere – del cinema per esempio – di confrontarsi “con quanto risulta inesprimibile nel vissuto individuale o nelle configurazioni simbolico-narrative vigenti nella società” (ivi: 223).

La funzione del mito è, dunque, quella di essere un’inesauribile fonte di esplorazione e conoscenza: esso “costituisce l’origine del regime di autocomprensione dell’individuo” (ibidem). Ancora, è uno strumento per trattare la materia degli affanni e delle paure provando a disinnescare l’ansia associata alle riflessioni sul nostro destino, sul senso del nostro passaggio terreno e sulle ipotesi circa il “dopo”. Proprio la morte è infatti un repertorio inesauribile che è esplorato percorrendo strade a volte anche apparentemente molto distanti tra loro, attingendo a piene mani dal repertorio mitico.

“È inevitabile – scrive Alberto Abruzzese – che sia l’irriducibilità della morte a turbare la “grande festa” dell’uomo occidentale, la ri-affermazione ultima della sua soggettività” (Abruzzese, 1992a: 52). E i media sono il territorio in cui la morte è “ancora questione pubblica” (ivi: 48) come ha mostrato il percorso di analisi di Edgar Morin (2002; 2016). I media, infatti, intervengono rielaborando da una parte l’utopia dell’immortalità, dall’altra le strategie per sublimare il passaggio e la morte (Napoli, 2017; Napoli, Santoro, 2017). In tal modo essi attuano – come sottolinea Frezza – un riadattamento secolarizzato del mito antico: ma, qui, la secolarizzazione del mito indica semplicemente l’iscrizione del sacro in una sfera umana-naturale e tecnologica.

## **2.1 Forme del mito**

La proposta di Gino Frezza è pertanto chiara: da un lato sottolinea la pregnanza dei media nell’essere compiutamente macchine mitologiche, in grado di sedimentare, sviluppare, interrogare e rinnovare il mito in virtù delle trasformazioni sociali, culturali e al contempo sensoriali. Dall’altro, all’interno di molte possibilità euristiche discusse nel tempo da vari autori, mostra in modo efficace come i media – nello specifico cinema e fumetto nel loro reciproco gioco di rimandi – possono



sviluppare forme e strumenti con cui rispondere – attraverso un mito sempre rinnovato – alle più ancestrali domande degli uomini. Come visto, è per il bisogno di immaginare socialmente la morte che si fa più spesso ricorso al mito. Non solo di immaginarla, ma anche e soprattutto di metabolizzarla, guardarla in faccia – per contraddire il celebre motto di François de La Rochefoucauld – ma senza essere a propria volta guardati:

al carattere tendenzialmente sempre uguale della morte si oppone una alterità mediatica in continua trasformazione, ed è in questa opposizione che i linguaggi dei media attingono per dare corpo alla morte, per cercare di esprimere ciò che alita intorno alla sua irriducibilità. Ne sono divenuti la voce perché essi fanno parte del processo più generale di alienazione dell'uomo, sono buona parte della sua mente e del suo corpo" (Abruzzese, 1992b: 169).



Il cinema e il fumetto, per esempio, provano a sondare le strade del fantastico, dando in tal modo spazio, attraverso mostri, vampiri, fantasmi, alieni, alla rappresentazione delle paure degli uomini rispetto alla morte. E alcune delle più interessanti strategie espressive – nel cinema come nel fumetto – sono da Frezza identificate con il ricorso al tema del doppio e delle sue declinazioni: resto, sdoppiamento, mutazione. Il doppio, infatti, può essere un itinerario privilegiato per riconoscere le sedimentazioni e le evoluzioni del mito e il modo in cui questo, tra i tanti temi possibili, elabora il rapporto con la vita e la morte, la paura della fine e l'immaginazione sul futuro e sui possibili altrimenti: "prima di proiettarvi i suoi terrori, l'uomo ha anzitutto fissato sul doppio tutte le ambizioni della sua vita [...] e l'ambizione fondamentale della sua morte: l'immortalità" (Morin, 2016: 35).

Del resto, la morte, a partire dall'avvento dei grandi sistemi complessi della tarda modernità diviene un demone, cioè un fattore di *divisione*, di separazione traumatica (Abruzzese, 1992a: 48, corsivo mio). Il mito, inoltre, come sottolinea Frog (2015), funziona attraverso il ricorso al simbolico – per esempio il doppio: ecco perché le categorie dello sdoppiamento, del doppio e della mutazione risultano particolarmente efficaci.

Prendiamo il caso di *Poor things!* (2023). La pellicola del regista greco Yorgos Lanthimos ci sembra essere una interessante rielaborazione del mito che permette di creare una potente rappresentazione delle paure e dei desideri contemporanei e delle reciproche influenze tra nuovi e vecchi timori. Per farlo, il repertorio mitico è sviluppato attraverso forme che possono essere comprese osservandole con la chiave di lettura che ci fornisce Frezza: la materia narrativa si sviluppa infatti a partire da una vita che si afferma nonostante sia condizionata dalla morte che resta sullo sfondo (una fine apparente...).

*Bella Baxter* che nasce da se stessa, mentre muore il resto (il/la figlio/a) diventa così il doppio di se stessa, una deviazione della soggettività e una coabitazione di due porzioni di personalità nello stesso corpo, una nuova versione di sé che è ancora (apparentemente) uguale eppure altro arrivando a rendere avverabile – e cinematograficamente realizzato – il più profondo desiderio/istinto della madre che con il proprio corpo vuole prolungare il più a lungo possibile la cura e la protezione

della propria creatura, facendole da guscio ben oltre la nascita (e i rimandi vanno dai marsupi nei quali si portano in giro i neonati fino all'estrema posa delle tante rielaborazioni della *Pietà*).

*Bella* è il doppio di sé stessa anche in un altro senso: attraverso la sua rinascita il pubblico percorre non solo la prospettiva di ri-vivere ma di ri-farsi anche, di avere cioè una seconda possibilità per rimediare, per vivere meglio. Sullo schermo, dunque, proiettiamo non solo il desiderio di sopravvivere alla morte o alla vecchiaia, ma anche di ri-farci. *Bella* è anche il doppio di quel figlio che non può esserci se non attraverso la mediazione del corpo della madre. *Bella*, infine, è anche il doppio del suo stesso creatore, e lungo tutto il racconto mantiene con lui un complesso legame enfatizzandone gli aspetti positivi e le cadute, rappresentando in tal modo la perfetta dialettica intergenerazionale tra padri e figli.

*Bella*, il cui cadavere è manipolato attraverso l'elettromagnetismo si incarna dunque nuovamente, avanzando nel mondo da Mutante e mettendo così in scena le ancestrali paure nei confronti della simbiosi morte-vita: passando attraverso l'esperienza della malinconia e della depressione che non le consentono di immaginare più un possibile futuro, e poi della morte fisica, realizza l'estrema permeabilità della nascita e della fine ri-vivendo due volte l'esperienza di essere messa al mondo. Madre e creatura si fondono dunque nelle stesse fattezze, la corteccia cerebrale dell'una si innesta nella spina dorsale dell'altra. La mente è inesorabilmente quella di un mutante: cancellato il ricordo attivo e cosciente, è lasciato intatto il ricordo corporeo, quello sedimentato nella carne e nei sensi dell'adulto-bambino. Nel produrre la mutazione attraverso il suo corpo, *Bella* rappresenta il divenire della forma che sta cambiando, la sua unica possibilità:

l'identità del mutante è polivalente e poliedrica, prende possesso del suo intrinseco carattere virtuale a fronte delle fenomenologie del reale, e ha una autonomia che ha la doppia segnatura di una potenza di comunicazione e di una alta dose di responsabilità (Frezza, 2013: 127).

La mutazione è un passaggio successivo alla doppia identità: libera dai limiti che la doppia identità ancora impone e permette nuovi modi per sfidare la morte.

Dunque,

si fanno avanti le rarefazioni dell'io, le dimensioni che vincono la morte del corpo e situano l'identità in una rete di rapporti, di relazioni e di affinità. Queste si collocano oltre il limite fisico, tra la dannazione della vita e la sofferenza-angoscia della morte. Non garantiscono l'immortalità nel senso classico, piuttosto la fissano in legami istantanei – concreti pur nell'evanescenza – tra colui che è e colui che non è più (ivi: 177).

Si realizza quindi una immortalità "relativa" del bambino e della madre – entrambi muoiono ed entrambi continuano a vivere in una nuova forma – nonché della madre/figlia di sé stessa. Attraverso le intersezioni e le manipolazioni non sopravvive



nessuno come prima; eppure, sopravvivono tre possibili altrimenti – la madre, il figlio, il mutante.

Infine, è importante prestare attenzione al ruolo metaforico della caverna (Frezza, 2006; 2013). Infatti, la sala operatoria in cui opera il dottore è interrata: è la caverna nella quale la scienza e la tecnica sfidano le leggi della natura e giocano così con il mito, lo rinnovano e lo rendono più complesso. E infatti, non è perso comunque l'antico legame del mito col sacro nella opportuna scelta del nomignolo del padre/scienziato, *God* – il cui nome per esteso non può che essere Godwin, come la famiglia paterna di Mary Shelley.

## 2. La morte e il suo superamento: il mito di Frankenstein

E qual è la materia mitica a cui si rifà il film? Lanthimos sembra attingervi in modo un po' spregiudicato, mescolando indizi e suggestioni per tornare a parlare di spinte creative, volontà di potenza e paura di tale volontà. L'insuperabile trauma della morte è raccontato efficacemente attraverso una rivisitazione di un vecchio modello sedimentato nell'immaginario quale è la forza prometeica del Frankenstein (Ballò, Perez, 1999; Denson, 2014; Fattori, 2018). Un mito esemplare in quanto animazione elettrica di un corpo ottenuto attraverso segmenti di altri corpi che qui si presenta rinnovato e apparentemente liberato da alcune caratteristiche peculiari (prime fra tutti, la natura del mostro). Tale modello funziona perché Frankenstein è il mito per eccellenza, come sottolinea ancora Lecerclé "tanto più eterno dato che il suo contenuto riproduce l'infanzia dell'umanità" (2014: 120): in esso vi è una forza mitica indiscussa perché parla dell'uomo, mette in scena il suo sogno di "creare" da solo, senza l'intercessione del divino (Mircea Eliade, 1993) e di esplorare i misteri della creazione, della vita e della morte. *Bella* rappresenta dunque la fedele rappresentazione del nostro contemporaneo – e multiforme – rapporto con la morte che è farcito di narrazioni sul suo controllo e sulle sue manipolazioni, tra innovazioni nel campo delle human augmentics (Papacharissi, 2019), rielaborazioni socio-mediali del lutto e del post-mortem (Savin-Baden e Mason-Robbie, 2020) e un più generale processo di reincanto del mondo (Bruckner, 2001).

A differenza dei miti di origine popolare che si perdono nella notte dei tempi, Frankenstein torna ancora e ancora nella rielaborazione mediale perché è un mito moderno, profondamente intriso nel tempo che lo ha prodotto ma che al contempo, come avviene anche in *Poor Things!*, si collega ai suoi referenti mitici: la *hybris* del Dottor Faust, il senso di ribellione e rivolta che ritroviamo nel Satana di Milton, il Prometeo. Le molteplici rivisitazioni del mito di Frankenstein hanno conservato nel tempo alcune caratteristiche simili ed elementi obbligati ma lo hanno lasciato libero da qualsiasi preciso ancoraggio spazio-temporale.

Qui, per esempio, il momento della ri-nascita di *Bella* avviene nel magnifico contrasto tra un'atmosfera costruita con vecchi arredi e con il ricorso alle procedure mediche e scientifiche del passato e le innovazioni offerte dall'IA nella ricostruzione delle scenografie e nelle inquadrature: un contrasto che sottolinea come i temi di



fondo siano affrontati nel dibattito pubblico attraverso le medesime categorie e gli stessi schemi dicotomici come nel passato. Come nel film di James Whale del 1931 – *Frankenstein* – la giustapposizione degli elementi narrativi e filmici donano:

un'impressione di deliberata irrealtà: i passaggi da un luogo, o da un tempo, ad un altro non rivelano altra logica se non quella che governa i nostri sogni. [...] L'anacronismo è qui il segno, l'indice, di un processo di sedimentazione ed anticipazione in cui l'incoerenza diviene forma costitutiva (Lecerclé, 2014: 124).

E, sempre seguendo tale incoerenza, qui il mostro ha infatti le fattezze di una bellissima creatura a cui viene data, prometeicamente, una nuova occasione per vivere. *Bella-Frankenstein*, qui, fa però estendere il piano delle ambivalenze e delle contraddizioni anche al variegato repertorio di personaggi – umani, animali, freak – che la circondano nel suo viaggio. L'elemento mostruoso è perciò distribuito variamente: nelle stesse fattezze di *God/Bestia* oltre che nelle sue manipolazioni ed esplorazioni, negli innesti di animali, nelle creature che via via provano a toccare e a controllare *Bella*, negli uomini che incontra. Lanthimos segue il mostro che è ovunque, e che si annida in ogni animo e ha infinite modalità di prendere forma ed esprimersi: il desiderio di “fare i conti senza Dio”, di esplorare i misteri della vita e di vincere sulla morte attraversa infatti i molteplici piani del piacere, del controllo, della sperimentazione, dell'ideologia, del sarcasmo, della menzogna; è multiforme e non conosce confini o limiti. Mentre il pubblico si identifica in modo confortevole in *Bella*, le pulsioni “umane, troppo umane” si esprimono tutto intorno a lei. *God* è per esempio anche la *Bestia*: la scienza ridotta a ossessiva volontà di violare tutti i confini e costruire aberrazioni, metafora delle possibilità tecno-scientifiche che diventano fini a sé stesse. Ma, contrariamente al film di Whale, dove la folla – il *Noi* – è lo strumento che libera l'umanità dal mostro, qui è *Bella – l'io* – a perdonare (e a farci perdonare) la superbia prometeica di *God/Padre/Bestia* (non ultimo attraverso la relazione con l'assistente/apprendista stregone) e a consentirci una identificazione meno impossibile nel trovare un equilibrio tra scienza e natura.

In tal modo *Bella*, a differenza del racconto di Mary Shelley, riceve un nome ben identificabile e non è investita da quello del suo *Creatore/Frankenstein*. Chiamandola *Bella*, Lanthimos trasforma il mostro nell'eroina capace di redimere il *Padre/Bestia* facendogli provare sentimenti filiali e protettivi.

### **2.1 Natura/ cultura/ genere**

Seguendo le riflessioni di Gino Frezza, di grande peso è la capacità del pubblico di riconoscere e incanalare le trasgressioni insite nel racconto cinematografico sul mito. Le istanze presenti e il dibattito acceso che si è imposto in particolare negli ultimi anni sui temi del genere e sulle contraddizioni in merito alla sua costruzione sociale (Piccone Stella, Saraceno, 1996) permettono infatti di riconoscere in *Bella Baxter* anche altri sviluppi del mito, incanalandone per l'appunto la proposta concettuale delle sue trasgressioni. *Bella* recepisce e impara a capire, attraverso il suo percorso





formativo, la “mostruosità *in potenza*” della sua vita ma riesce a incanalare nella tensione verso una piena ed autonoma ricerca del proprio posto nel mondo, schivando ogni vincolo sedimentato dalle pressioni sociali. Il mostro, quindi, prende nuove strade e diventa un potente strumento di riflessione non solo sulla *hybris* dell'essere umano ma anche, contemporaneamente, sulla costruzione sociale della realtà e sui rapporti di forza che lo opprimono. Il mito di Frankenstein, orientato al futuro perché “mito della generazione che mette in scena la discendenza dell'umanità” (Lecerle, 2014: 139) interseca e si con-fonde quindi con un mito orientato al passato, non in senso reazionario come Dracula, ma in senso liberatore come Tarzan. Un mito che anela a quel momento del passato, cioè, in cui è sembrato più vicino il rapporto dell'essere umano con la natura e in cui dovrebbe essere stato più possibile muoversi al di qua e oltre le costrizioni sociali. Un mito necessario in virtù dell'emergere di quel neoarcaismo identificato da Morin (2005): “quest'uomo del lavoro molecolare e burocrattizzato” – scrive infatti Morin – “chiuso nell'ambiente tecnico, macchina monotona delle grandi città, ha bisogno di evasione, e la sua evasione ricerca sia la giungla, la savana e la foresta vergine, sia i ritmi e le presenze della cultura arcaica. La reazione contro un universo astratto, quantificato, oggettivato, si attua mediante un ritorno alle scaturigini dell'affettività” (93).

Il corpo e la ‘crescita’ di *Bella* sono dunque metaforiche rappresentazioni dell'eterno, del desiderio di un'unione tra natura e cultura, quella natura che mostra quanto sia *culturale* l'assoggettamento e la dipendenza della donna dai ruoli e dalle funzioni che le sono imposti. In questo con-fondersi della materia mitologica, prevale dunque la versione ottimistica del mito di Frankenstein e il suo richiamo alla forza del Prometeo le cui gesta consentono in ultima istanza di superare il Caos e permettere il raggiungimento della libertà. Con *Bella* si svelano le dinamiche sotterranee delle ideologie e delle categorizzazioni vigenti: maschile/femminile, natura/cultura, scienza/superstizione...

*Bella* ha la capacità, come mutante, di cambiare sé stessa e di incidere sull'ambiente circostante, trasformandolo. Il corpo al centro del racconto – nelle trasfigurazioni fin qui richiamate – si configura quindi come snodo per discutere del suo destino nell'epoca postindustriale e tecnologica. I rimandi inevitabili sono alle articolazioni della riflessione sui rapporti di genere: la biopolitica, le tecniche di procreazione, il concetto di famiglia, l'autoaffermazione femminile, il rapporto sapere/potere della modernità applicato ai corpi.

Ecco perché il ruolo di *God* non è solo quello del grande medico che viola i confini della specie solo perché animato da una personale volontà di superare sé stesso e la propria finitezza. La scelta narrativa si pone anche come un modo per discutere criticamente delle questioni di genere, della famiglia e del ruolo della donna. L'espedito mitico innesca infatti anche il dibattito sulle possibili forme familiari, sulla divisione sociale dei ruoli e, ancora, sul dissidio tra ciò che è considerato naturale al di là delle sue radici culturali: “Esiste sicuramente una contraddizione tra naturale e sociale, ma è il sociale ad essere violento”.

Frankenstein non è un mito tragico (Lecerle, 2014: 33). Come in *Nimic* (Lanthimos, 2019), anche qui giace in sottofondo la possibile provocazione di una

preferenza per la donna che si sostituisce all'uomo riuscendo non solo a ottenere una gravidanza tramite il concepimento in provetta ma ad (auto)generarsi da sola.

Eroina di un nuovo "romanzo di formazione", *Bella Baxter* rappresenta dunque la critica ai processi di costruzione sociale delle etichette e delle regole di comportamento, delle categorizzazioni e delle ideologie che sanciscono il crinale tra il consentito e il proibito, tra il consono e il non consono e ci invita a guardare la vita con gli occhi di un bambino perché è l'unico modo per cogliere le contraddizioni e permettere a se stessi di perseguire il proprio destino. In quest'ottica, i godibilissimi passaggi conversazionali che *Bella* ha con i suoi amici sono dei rinnovati esperimenti di rottura come quelli ideati dall'etnometodologia di Harold Garfinkel.

Ignorare le logiche pragmatiche di collocazione delle pratiche comunicative all'interno dei contesti corrisponde in fondo a mostrarne la profonda adesione alle regole sociali – ma anche l'altrettanto profonda insincerità. In fondo, anche la crescita in negativo del personaggio del libertino *Duncan Wedderburn* e la sua caduta nell'abiezione segnano il progressivo riscatto della *naturale* libertà della donna di cercare piacere, autodeterminarsi, studiare, guadagnare, viaggiare, cambiare idea.

La filosofa Chantal Delsol parla di un rinnovato culto di Dioniso nell'Occidente: *Bella*, infatti, appare quasi una novella Baccante; nel suo viaggio, che è anche un viaggio nel piacere, si affranca e scatena la sua forza femminile<sup>1</sup> come una seguace del culto dionisiaco (Delsol, 2024).



### 3. Il mito mediatizzato: pubblici e contesti

Al Forum Zhong-guancun di Pechino, grande appuntamento dedicato alla tecnologia che si tiene nel mese di aprile, quest'anno è stata presentata *TongTong*, prototipo di bambina umanoide sviluppato dal Beijing Institute for General Artificial Intelligence (Santevecchi, 2024). Secondo gli scienziati che vi stanno lavorando, *TongTong* è stata creata per assistere anziani e, questo è l'aspetto che più ci interessa qui, per far compagnia ai genitori senza figli: dall'ingegneria genetica in poi la società sta provando infatti a realizzare percorsi di sdoppiamento/procreazione a propria immagine e somiglianza che ora intersecano, inevitabilmente, gli sviluppi nell'ambito dell'IA. Il film di Lanthimos si muove in questo contesto ed elabora, a livello di immaginario, le grandi tensioni che stanno investendo la società contemporanea dove ancora una volta le innovazioni tecnologiche che si susseguono a ritmo vertiginoso si traducono in narrazioni dicotomiche: da un lato il sogno di progettare macchine intelligenti che possano aiutarci e sostenerci nella nostra vita quotidiana, dall'altro il terrore di esserne assoggettati e distrutti (Napoli, 2020).

Del resto, il mito ha una

struttura instabile e contraddittoria, che rielabora senza sosta, tramite permutazioni o ripetizioni, un certo numero di scene primarie. Ogni versione del

<sup>1</sup> Sul tema della potenza femminile cfr. anche Roberta Bartoletti (2012)

mito offre una soluzione – mai soddisfacente e dunque sempre da riprendere – a queste contraddizioni strutturali (Lecerle, 2014: 137).

Lo abbiamo già sottolineato: il mito evolve e risponde alle richieste della società, alle sue incertezze e al suo desiderio incessante di decrittare il reale; il mito rivive anche grazie alla relazione che si instaura tra pubblici e media: lo sguardo del pubblico, per esempio, è forgiato da anni di innovazioni digitali.

Il mito rinnovato che abbiamo provato a tracciare fin qui risponde dunque a differenti esigenze euristiche (oltre che estetiche), a modificate competenze della collettività e, nel nostro caso, dei pubblici, e a trasformazioni degli apparati tecnologici e al condizionamento in senso ecologico delle loro innovazioni.

Non è possibile quindi spiegarci le trasformazioni del mito che abbiamo fin qui richiamato senza tenere ben presente le rinnovate interconnessioni tra l'attuale immaginario collettivo tecnologicamente avanzato e la paura della morte e le strategie messe in atto per fronteggiare questo *fantasme*.

Il mito, inoltre, rivive e si manifesta particolarmente in fasi di crisi e di passaggi. Frankenstein è collegato, per esempio, alla Rivoluzione francese, a quella di ottobre e alla crisi del 1929 (Lecerle, 2014: 139). Dal suo canto, la nostra contemporaneità è attraversata da profondi sconvolgimenti innescati, tra l'altro, dai processi legati alla digitalizzazione e alla piattaformaizzazione della società. Il modo di immaginare la morte, oggi, attraverso il cinema, è collegato dunque alle evoluzioni che nel frattempo hanno investito i media e che vedono le piattaforme digitali e i loro specifici formati audiovisivi elaborare nuovi modi di processarne il trauma.

E questo ruolo è naturalmente impattato dal "radicalizzarsi dei processi di fantasmizzazione e di frantumazione del reale, dalla inarrestabilità dei flussi, dalla velocizzazione e artificializzazione delle strategie percettive" evidenziati già da tempo da Alberto Abruzzese (1992a: 44).

Con un mito che parla di una "creatura dell'uomo, prodotto del connubio fatale tra intelligenza e morte" (Abruzzese 1992b: 174), Lanthimos interviene così all'interno di un dibattito pubblico grandemente interessato a discutere delle possibilità dell'IA: il tema del potere di costruire congegni tecnologici che possono essere rischiosi o finanche sovrastare l'uomo è infatti centrale come non mai. Gli scenari che si sono sviluppati in modo particolarmente intenso con l'affermarsi di ChatGPT mettono di fronte a nuove tensioni il dibattito pubblico (Spillare, Bonazzi, Degli Esposti, 2024) intorno alle potenzialità dell'uomo di creare e di poter prendere le distanze dalla sua creatura. La funzione del film di Lanthimos è di provare dunque a dare "risposte a domande, altrimenti irrisolte, di grande spessore antropologico e culturale, riguardanti il discrimine storico della modernità e la condizione propria dei nostri tempi" (Frezza 1995: 4). Il *mush-up* di *Poor things!* con *Metropolis*<sup>2</sup> (Lang, 1927) non è interessante solo nei termini di una appropriazione e rielaborazione corale di un patrimonio sedimentato, ma anche un tentativo di ricucire le fila di un discorso che il cinema sa trattare egregiamente, e di affidare al film di Lanthimos nuove risposte



<sup>2</sup> [https://www.instagram.com/cinematologist\\_/reel/C4q\\_LVSsJdF/](https://www.instagram.com/cinematologist_/reel/C4q_LVSsJdF/) (ultima visita 2/10/24)

che *Metropolis* non può più soddisfare, recuperandone però efficacemente il lascito, passando dagli effetti disumani della industrializzazione agli effetti disumani della scienza e della tecnologizzazione. Se internamente al suo personaggio *Bella* incarna i passaggi dolorosi, del resto, dello sdoppiamento e poi della sua mutazione, all'esterno c'è lo sguardo su *God*, l'approccio alla scienza che si è trasformato rispetto al tempo che è simulato sulla scena. C'è il tentativo di riprendere il discorso da dove tutto era iniziato, con la consapevolezza che però ora ha il pubblico che quella superiorità della scienza ha scricchiolato nel frattempo, come ha ampiamente illustrato la letteratura fantascientifica da Aldous Huxley in poi.

*Poor things!* parla infatti anche delle aberrazioni del progresso scientifico *tout court*, usa l'interfaccia dello schermo per mostrare l'ambiguità delle innovazioni tecnologiche innescate dall'IA, ricorre all'ironia per raccontare della volontà di sorvegliare, categorizzare, tentare di controllare i corpi e innescare procedure biopolitiche – si pensi alle visioni lungotermiste di Elon Musk (cfr. Davis, 2023).

Lanthimos riattualizza dunque *Frankenstein* e le altre figure mitiche richiamate per ragionare dell'assuefazione collettiva alla meccanicizzazione dell'uomo che ora appare ancora più sinistra e, dunque, della sua mostruosizzazione. Non lo fa però ricorrendo al classico dispositivo della paura bensì impiegando il registro dell'ironia che in parte rimuove la lacerazione dei passaggi – resto, sdoppiamento, mutazione – che *Bella* attraversa. Se il *Frankenstein* a cui siamo abituati è un modo mitico – come suggerisce Abruzzese – “ma già in tutto moderno per celebrare il lutto per l'uomo preindustriale. Per la sua eclissi” (Abruzzese, 1992b: 174), *Bella/Frankenstein* celebra il lutto per l'uomo pre-digitale e pre-algoritmico che ancora tenta di schivare l'ipermediazione contemporanea e che ancora tenta di stabilire gerarchie antropocentriche nei processi conoscitivi in una società in cui ad emergere non è più la paura di morire ma “la paura di sopravvivere” (Abruzzese 1992b: 177).

In *Poor Things!* il mito fa quindi i conti con la catastrofe che può derivare dalle evoluzioni incontrollate della scienza, e lo fa mettendo in scena altre forme di mutanti, sia umane che animali.

Il risultato è una grandiosa riflessione sui limiti etici che occorre negoziare al fine di permettere il progresso della scienza e della computazione garantendo un equo beneficio al biosistema e non solo alla specie umana.

L'automa (Piga Bruni, 2023) è quindi il collettore delle nevrosi contemporanee in una veste meno mostruosa e più fantasmagorica. Ma il processo metaforico innescato dal film va a mio avviso anche oltre: la autoproduzione e autodeterminazione immaginata per *Bella* richiama anche i processi di produzione e consumo cinematografico resi possibili dalla digitalizzazione e ora trasfigurati dall'IA.

Il film esce in un momento in cui il tema dell'autorialità impatta profondamente anche il cinema: può il cinema autoriprodursi bypassando gli autori e gli sceneggiatori e manipolando l'immagine degli attori o ricreandone una ex novo? Ecco allora che la storia di *Bella* è l'occasione per ragionare ancora una volta del futuro che ci attende a fronte delle immense trasformazioni che stiamo vivendo. Come scrive ancora Alberto Abruzzese “l'automa è un lavoro espropriato di volontà e intelligenza,



è un “insieme-coerente” di mezzi di produzione separati dal cervello dell’attività produttiva, è azione totalmente alienata” (Abruzzese 2007: 162).

Il richiamo è naturalmente alle strategie di racconto con le quali la sfera pubblica sta elaborando e cercando di capire il tema dell’IA e i processi da essa innescati.

L’automa può pretendere di dominare sé stesso, “di effettuare la sua autonomia appropriandosi del suo corpo” (ibidem), ma in tal caso “scopre di essere volontà e intelligenza privata degli strumenti linguistici e sociali necessari al dominio tecnico della macchina in quanto tale” (ibidem). In definitiva, come continua Abruzzese, l’automa mette in scena il dissidio tra

un lavoro interamente asservito (tuttavia produttivo nell’economia di un ordine sociale superiore) e una coscienza interamente separata dai suoi stessi mezzi di produzione (dunque socialmente improduttiva, mostruosa rispetto alla dimensione economica del lavoro, negativa verso i rapporti sociali) (ibidem).



Mette cioè in scena, oggi più che mai, il dissidio che si vive in una società digitale in cui le innovazioni dell’IA sembrano minare sempre più – quanto meno nella narrazione dominante – il controllo sulle proprie scelte, sul proprio lavoro, sul proprio corpo. Questa ultima evoluzione del *Frankenstein* assume quindi su di sé tutte le contese sulle pratiche generative che sembrano appunto “generare” da sole, senza più dipendere dai loro creatori, qualunque forma o contenuto.

È l’automa che racconta delle derive dell’automatismo. O della nuova strategia che stiamo cercando per trattare la nostra natura mortale.

#### 4. Conclusioni

Ancora una volta è stato possibile osservare il cinema al lavoro nel maneggiare una materia mitica e nel riuscire a trattarla senza “contaminarla” attraverso il paventato pericolo di una sua “tecnicizzazione” (Károly Kerényi ripreso in Jesi, 1989) ossia di uno scadimento di una pretesa esperienza originaria [...] nei luoghi in cui la ripetizione, la serializzazione, la riproducibilità, in sostanza la tecnica [contrasterebbero] con l’eventualità del mito (Frezza 1995: 226). Come ha messo in luce l’approccio mediologico, infatti, il mito non è affatto fuori posto nei media e nel suo incontro con la tecnica. Considerata però come il braccio della scienza, la tecnica è stata vista con sospetto dagli studi filosofici e teorici sul mito. Leggendo un film come *Poor Things!* attraverso l’impianto degli studiosi che hanno colto la forza di macchina mitologica dei media e del cinema in particolare, si può scorgere invece anche una metafora sul ruolo del cinema stesso all’indomani delle innovazioni vertiginose prodotte dall’IA. Ancora una volta, qui, il mito ha infatti svolto il compito di “verifica attendibile dei fenomeni e di previsione-immaginazione fantastica dell’Altro, del mondo esterno, della soglia tipica del vivente: la morte” (Frezza, 1995: 229).

Antonella Napoli  
*Mito, media e Poor Things!*

## Bibliography

- Abruzzese A. (1992a), "Per una ridefinizione socioantropologica della TV", in Abruzzese A., Cavicchia Scalamonti A. (a cura di), *La felicità eterna. La rappresentazione della morte in Tv e nei media*, Torino, Nuova Eri, 35-79.
- Abruzzese A. (1992b), "La morte e il cinema in TV", in Abruzzese A., Cavicchia Scalamonti A. (a cura di), *La felicità eterna. La rappresentazione della morte in Tv e nei media*, Torino, Nuova Eri, 165-212.
- Abruzzese A. (2007), *La grande scimmia. Mostri vampiri mutanti*, Roma, Luca Sossella Editore.
- Ballò J., Perez X. (1999), *I miti del cinema*, Napoli, Ipermedium Libri.
- Bartoletti R. (2012), *Grandi madri mediali*, Napoli, Liguori.
- Bettini M. (1989), "Le riscritture del mito", in Cavallo G., Fedeli P., Giardina A. (a cura di), *Lo spazio letterario di Roma antica, I: La produzione del testo*, Roma, ed. Salerno, 15-35.
- Bettini M. (2008), "Il mito fra autorità e discredito", *L'immagine riflessa*, 17, 27-64.
- Bruckner P. (2001), *La tentazione dell'innocenza*, Napoli, Ipermedium Libri.
- Davis E. (2023), *Technogosis*, Nero, Roma.
- Delsol C. (2024), *La fine della cristianità e il ritorno del paganesimo*, Siena, Cantagalli.
- Denson S. (2014), *Postnaturalism. Frankenstein, Film, and the Anthropotechnical Interface*, Bielefeld, Verlag.
- Detienne M. (1983), *L'invenzione della mitologia*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Eliade M. (1993), *Mito e realtà*, Borla, Roma.
- Fattori A. (2018), "Dall'Uomo Vitruviano all'uomo Neoterico La "Creatura" di Mary Shelley due secoli dopo", *EXaggère*, 3-4 (III).
- Frezza G. (1995), *La macchina del mito tra film e fumetti*, Firenze, La Nuova Italia.
- Frezza G. (2006), *Effetto notte. Le metafore del cinema*, Milano, Meltemi.
- Frezza G. (2013), *Dissolvenze. Mutazioni del cinema*, Latina, Tunuè.



Antonella Napoli  
*Mito, media e Poor Things!*

Frog M. (2015), "Mythology in Cultural Practice: A Methodological Framework for Historical Analysis", *The Retrospective Methods Network*, 10, 33-57.

Guidorizzi G. (2009), *Il mito greco. Gli dei*, Milano, Mondadori.

Jesi F. (1989), *Mito*, Milano, Mondadori.

Lecerclé J.-J. (2014), *Frankenstein, mito e filosofia*, Napoli, Ipermedium libri.

Morin E. (2002), *L'uomo e la morte*, Roma, Meltemi.

Morin E. (2005), *Lo spirito del tempo*, Roma, Meltemi.

Morin E. (2016), *Il cinema o l'uomo immaginario*, Milano, Raffaello Cortina.

Napoli A. (2020), "The Human-centered AI and the EC policies: risks and chances", in La Rocca G., Martínez-Torvisco J. (eds), *Technological and Digital Risk: Research Issues*, Berlin, Peter Lang.

Napoli A. (2017), "Hable con ella: I selfie estremi e la morte", in Napoli A., Santoro A. (a cura di), *Indelebili tracce. I media e la rappresentazione della morte ai tempi della rete*, Napoli, Ipermedium libri.

Napoli, A., Santoro, A. (2017), "La morte mediata: dall'esorcismo alla convivenza", in Napoli A., Santoro A. (a cura di), *Indelebili tracce. I media e la rappresentazione della morte ai tempi della rete*, Napoli, Ipermedium libri.

Ortoleva P. (2019), *Miti a bassa intensità. Racconti, media, vita quotidiana*, Torino, Einaudi.

Papacharissi Z. (Ed.) (2019), *A Networked Self and Human Augmentics, Artificial Intelligence, Sentience*, New York, Routledge.

Piccone Stella S., Saraceno C. (a cura di) (1996), *Genere: la costruzione sociale del femminile e del maschile*, Torino, Il Mulino.

Piga Bruni E. (2023), *La macchina fragile. L'inconscio artificiale fra letteratura, cinema e televisione*, Roma, Carocci.

Santevecchi G. (2024, 23 aprile 2024), "È arrivata TongTong, la bambina umanoide", *Corriere della Sera*.

Savin-Baden M., Mason-Robbie V. (2020), *Digital Afterlife. Death Matters in a Digital Age*, New York, CRC Press.



Antonella Napoli  
*Mito, media e Poor Things!*

Sbardella L. (2006), *Oralità. Da Omero ai mass media*, Roma, Carocci.

Spillare S., Bonazzi M., Degli Esposti P. (2024), "AI Imaginaries and Narratives in the Italian Public Discourse: The Impact of ChatGPT", *Im@go*, 23, XIII, 131-147.

Van Brussel L., Carpentier N. (eds.) (2014), *The social construction of death*, London, Palgrave Mcmillan.





# Quando il trauma è un abuso sessuale subito da uomini: silenzi, omissioni e invisibilità nella miniserie Netflix “Baby Reindeer”

Antonella Capalbi

antonella.capalbi@unimore.it

Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali | Università di Modena e Reggio Emilia



## Abstract

*When trauma is male sexual abuse: silences, omissions and invisibility in the Netflix miniseries “Baby Reindeer”*

Audiovisual representations reflect a culturally conditioned imaginary and, at the same time, have the capacity to actively affect the imaginary, also from a gender perspective. Moreover, they can highlight what is invisible at a socio-cultural level. Starting from a theoretical framework that intersects *Cultural Studies* with *Visual Studies*, an analysis of the miniseries *Baby Reindeer*, by Richard Gadd, is proposed. Specifically, the miniseries is produced and distributed by Netflix, whose editorial perspective aims at representing views considered invisible in the audiovisual industry. In fact, the series proposes a representation of masculinities that challenges the most classic gender stereotypes and moves from personal, individual, and socio-cultural trauma. Starting from this assumption, the series is analyzed in depth, framing it critically within the relevant production processes, as well as within the theoretical framework of Men's Studies and the sociology of the imaginary,

## Keywords

Baby Reindeer | Imaginary | Trauma | Masculinities | Gender



## 1. Rappresentazioni e immaginario

**S**ecundo un paradigma di ricerca sociologica, le rappresentazioni audiovisive e, in generale, la sfera connessa ai prodotti culturali costituiscono oggetto di interesse fondamentale nell'ambito delle scienze sociali, poiché in grado di riflettere il contesto socio-culturale in cui sono state prodotte. In questo senso, è oggi ormai un fatto ritenuto consolidato che l'analisi di prodotti dell'industria culturale (Hirsch, 1972) può essere precorritrice di intuizioni legate a svariati aspetti del reale. Nell'ampio quadro dei Cultural Studies (Demaria, Nergaard, 2008), dunque, le rappresentazioni audiovisive (Hall, 1997) costituiscono oggetto di studio del reale: un fatto che risulta estremamente proficuo nel contesto contemporaneo, caratterizzato da una massiccia fruizione di immagini, che possono essere considerate "i mattoni dei nostri mondi psico-sociali, così come dei nostri modelli della realtà oggettiva" (Mitchell, 2018: 244), nel solco dei Visual Studies.

Se è vero, infatti, che il costruttivismo e la fenomenologia (Schutz, 1962; Berger e Luckmann, 1966) hanno insegnato che noi siamo le parole che ascoltiamo, è vero anche che, nella società contemporanea, una delle risorse fondamentali con cui interpretiamo la realtà e con cui diamo significato alla nostra esistenza è costituita dalle immagini (Tota *et al.*, 2023), motivo per cui anche l'indagine sociologica si è aperta a una dimensione di tipo visuale (Frisina, 2016; Secondulfo, 2015).

La visione - termine già etimologicamente connesso all'idea di un punto di vista relativizzabile allo sguardo di chi lo pone - risulta, infatti, essere culturalmente situata per il solo fatto di appartenere a un contesto. Un contesto che allo stesso modo è costituito anche dai fruitori di quello stesso prodotto, che nell'avvicinarvisi riflettono a loro volta il proprio sistema di valori e concezioni e, ancora una volta, la propria visione, all'interno di un frastagliato ecosistema mediale (Boccia Artieri *et al.*, 2022; Armiero *et al.*, 2021), caratterizzato dall'agency dei pubblici, dalle loro capacità distintive (Bourdieu, 1979) e di mediazione dei significati (Katz e Lazarsfeld, 1955).

Le immagini, dunque, esercitano un ruolo molto importante nel processo di costruzione dell'immaginario. Il circuito della rappresentazione audiovisiva, infatti, oltre a essere portatore di significati culturalmente condizionati e riconosciuti dai fruitori di un determinato prodotto audiovisivo, è parte integrante del processo di costruzione di quegli stessi significati. Se è vero che la figuratività non è mai innocente (Floch, 1995), è ancor più vero che questi significati risultano enfatizzati da una potenza a livello comunicativo che è tipica del linguaggio che passa per immagini, che sono di per sé portatrici di senso, poiché "l'immagine non è mai un segno arbitrariamente scelto, ma è sempre intrinsecamente motivato, cioè è sempre simbolo" (Durand, 1972: 21). In questo senso, Durand (1972) sottolinea l'importanza di cogliere la base immaginaria dell'opera d'arte e il suo potenziale impatto sull'immaginario, pur considerando le strategie individuali che ogni soggetto diversifica sulla base della propria esperienza culturale e relazionale (Eugeni, 2013).

All'interno di quella che significativamente Augè (1998) ha definito una guerra dei sogni, quindi, l'immaginario costituisce il terreno di scontro per schieramenti armati



(anche) di immagini. Una guerra dei sogni che si fa anche guerra dei segni, nell'ottica di una dialettica serrata tra "l'immaginario individuale (per esempio il sogno), l'immaginario collettivo (per esempio il mito) e la finzione (letteraria o artistica, messa in immagine o no)" (Augè, 1998: 12), in grado di incidere significativamente sulla realtà (Benjamin, 1982). In questo senso, rivendicando il diritto a uno studio sistematico della rappresentazione, Durand (1972) sottolinea che "una fenomenologia dell'immaginario deve innanzitutto aprirsi totalmente alle immagini" (17).

## 2. Rappresentare l'invisibile: la prospettiva sociologica sull'immaginario

Nel rivendicare uno studio sistematico della rappresentazione, e delle immagini, Durand conferma quanto da un punto di vista fenomenologico ci si sia soffermati spesso sull'aspetto visibile dell'immaginario, approfondito da un punto di vista sociologico tramite l'analisi della cultura, dei segni, dei simboli. In questa prospettiva, l'immaginario non risulta essere opposto del reale, ma la sua invisibile sorgente, che nutre e sostanzia tutti quegli elementi visibili studiati da un punto di vista fenomenologico. Ma una sociologia dell'immaginario richiede anche un'analisi che superi la superficie del fenomeno studiato, andando a individuare "quegli indizi in grado di condurre all'invisibile nucleo immaginativo che ne costituisce la realtà profonda" (Marzo e Mori, 2019: 23). In questo senso, stando a Secondulfo (2019), la sociologia dell'immaginario risulta essere anche una sociologia del profondo, che richiede di andare a scandagliare l'invisibile: nella convincente metafora costruita dall'autore, richiede cioè di avventurarsi nelle profondità del mare, laddove l'analisi fenomenologica corrisponde all'analisi del visibile, rappresentato dalle onde del mare.

Nuotare in profondità è molto difficile, motivo per cui l'immaginazione, citando ancora Durand (1972), costituisce ancora la "matta di casa" (13) delle scienze sociali, poiché "concentrare l'analisi sulle immagini e sulle immagini che sono nella mente delle persone è, per la sociologia, una sfida ancora irrisolta (Secondulfo, 2019: 16).

In questo senso, l'indagine sociologica ha spesso attinto da altre discipline per ricucire clandestinamente lo strappo tra visibile e invisibile, quali l'antropologia (Morin, 1956), e la psicologia (Damasio, 1994).

Questo sforzo di indagine del profondo, però, risulta necessario alla disciplina sociologica, perché "l'invisibile si riflette nel visibile e lo sostiene, lo definisce, gli dà senso e ne condiziona l'evoluzione" (Secondulfo, 2019: 11). Si può osservare, per esempio, come a livello sociologico Castells (2009), nei suoi recenti studi relativi alla persuasione politica, ha messo in luce come la rete risulti connessa all'immaginario, che nutre e sostiene le narrazioni emozionali che vengono a strutturarsi online. In questo senso, "gli stereotipi, i modelli per eccellenza, le rappresentazioni sociali, le narrazioni come le religioni e le utopie politiche, i processi di decostruzione e ricostruzione della memoria fanno parte della relazione tra visibile e invisibile, così come ne fa parte la macchina dell'industria culturale" (Secondulfo, 2019: 11), che



dall'immaginario è influenzata e che, allo stesso tempo, può avere un impatto sui processi di immaginazione sociale.

Prospettive adottate all'interno della macchina culturale, dunque, possono influenzare attivamente i processi di costruzione dell'immaginario sociale e, allo stesso tempo, risultano influenzate da un immaginario che alberga nel profondo e che ne costituisce il nucleo immaginativo invisibile. Nello specifico, si può osservare come la piattaforma Netflix abbia abbracciato sin dagli esordi la sfida di dare spazio a voci e prospettive storicamente poco rappresentate, e quindi spesso invisibili nell'immaginario, come si avrà modo di dettagliare nel paragrafo successivo.

### **3. Rappresentare l'invisibile: tra narrazioni e posizionamento di mercato**



Com'è noto, e come già sistematizzato (Capalbi, 2022a), sin dagli esordi sul mercato la piattaforma Netflix ha fatto di produzioni originali, interfaccia, prezzo, user-experience e recommendation i punti di forza della propria rivoluzione digitale (Barra, 2022), in aperta concorrenza soprattutto con le più tradizionali forme di palinsesto televisivo (Lotz, 2018). Presentandosi "allo stesso tempo come espansione alla televisione ordinaria e come alternativa (per certi versi migliore) a essa" (Brembilla, 2018: 85), pur non avendo di fatto il primato rispetto alla produzione di contenuti originali innovativi, grazie a un'attenta campagna comunicativa (Barra, 2017) la piattaforma ha fatto di "binge-watching and 'quality' TV" (Jenner, 2023: 139) gli elementi cardine della sua strategia promozionale. In termini comunicativi, dunque, la strategia di Netflix si fonda da sempre sull'idea di (op)porsi come alternativa qualitativamente superiore soprattutto al sistema televisivo tradizionale, facendo dell'orizzontalità di consumo il perno attorno a cui si costruisce lo storytelling della piattaforma (Tryon, 2015).

È ormai altrettanto noto, però, quanto questa forma di fruizione all'apparenza più democraticizzata di fatto risulti guidata dagli algoritmi della piattaforma, che nel profilare gusti e interessi influenzerebbero molto le scelte di consumo tramite criteri di somiglianza rispetto ai contenuti fruiti in precedenza, non favorendo particolarmente l'eterogeneità del catalogo (Avezzi, 2017) e generando bolle di gusto, secondo una tendenza rilevabile anche in altri ambiti della comunicazione (Boccia Artieri e Marinelli, 2018). Inoltre, anche la strutturazione del catalogo per generi risulta essere mossa da una prospettiva editoriale (Cunningham e Craig, 2019) volta ad aggregare più nicchie possibile (Brembilla, 2021), motivo per cui le definizioni di "portale" (Lotz, 2017) o di "giardino protetto" (wallet garden) (Barra, 2020) sono in grado di sottolineare il ruolo sostanziale di intermediario della piattaforma, che organizza il palinsesto con una specifica prospettiva editoriale.

In contrasto rispetto al mito dell'autonomia di fruizione paventato dalla piattaforma, dunque, il ruolo di intermediazione svolto da Netflix risulta essere tutt'altro che neutrale, poiché "Netflix also clearly guides, or nudges, choices" (Jenner, 2023: 110). Il catalogo risulta presentato secondo una serie di filtri e categorie che

rispondono anche al modello di business della piattaforma, il cui ruolo risulta particolarmente preponderante all'interno dell'esperienza di fruizione e anche nella costruzione di una prospettiva editoriale ben definita. Nello specifico, rispetto alla prospettiva editoriale, si può osservare come Netflix abbia abbracciato sin dagli esordi l'intento di dare spazio a sguardi ritenuti storicamente meno rappresentati, con particolare attenzione alla dimensione di genere e, più di recente, all'ottica intersezionale (Jenner, 2023, Capalbi, 2022b).

Il motivo di questa scelta non prescinde da esigenze di posizionamento sul mercato (Asmar, Raats e Van Audenhove, 2023) e aderisce alla retorica autopromozionale costruita dalla piattaforma, che da sempre si presenta come *disruptive* dal punto di vista della progettazione dei contenuti e del palinsesto, per quanto stando alla lettura di Brembilla (2018) più che di rivoluzione si tratti di una naturale evoluzione delle precedenti modalità di produzione, distribuzione e fruizione. Rispetto a questa analisi, ciò che risulta interessante osservare è che Netflix sembra attribuirsi anche una *disruption* del punto di vista nei processi di rappresentazione, proponendosi come contenitore di prospettive storicamente poco rappresentate nell'industria audiovisiva novecentesca (Capalbi, 2022a), pur essendo di fatto il proprio catalogo piuttosto "hollywoodcentrico" (Lobato, 2020: 181).

È possibile osservare, infatti, come Netflix abbia calibrato la propria strategia di marketing, ponendo un'attenzione particolare alle tematiche legate alla *diversity* (Jenner, 2023), in un'ottica inclusiva che corrobora la propria retorica autopromozionale (Brembilla, 2018). In questo senso, il paradigma valoriale più inclusivo, a cui la piattaforma tende, sembra costituire parte del brand della piattaforma stessa, con potenziali ricadute culturali all'interno di un circuito, come quello della rappresentazione, in cui causa ed effetto si rincorrono.

La prospettiva editoriale abbracciata da Netflix, dunque, punta a rappresentare prospettive poco raccontate, anche e soprattutto da un punto di vista di genere, producendo rappresentazioni che in maniera diversificata hanno l'ambizione di partecipare a un cambiamento culturale che viene alimentato da un processo di immaginazione socializzata, il cui principale alimento sono appunto le immagini, le storie – in una parola – le risorse tratte dall'immenso serbatoio dei mezzi di comunicazione di massa. "Sono i media, coi loro modelli di stile, coi loro racconti, con le icone e i suoni che attraversano e impregnano il mondo sociale, a fornire il carburante immaginativo essenziale per la vita quotidiana tardo moderna" (Scaglioni, 2006: 82-83).

#### 4. Che genere di immaginario?

Come è stato possibile argomentare, dunque, Netflix si propone sin dagli esordi di dare spazio a prospettive poco rappresentate, in modo tale da scardinare o decostruire modelli (stereotipati), di genere ma non solo, spesso percepiti come dominanti nell'immaginario comune. Come anticipato in precedenza, la costruzione di modelli e narrazioni, anche di genere, si struttura nella relazione tra visibile e



invisibile. Riprendendo Durkheim, Mori (2019) sottolinea, infatti, che il sociale, di per sé, è una forza astratta, si potrebbe dire immaginaria, che alberga nella coscienza del soggetto e che “c’è società nella misura in cui c’è una qualche forma di integrazione tra le immagini che gli individui hanno nella testa” (85).

Non è obiettivo di questa analisi entrare nel dettaglio di quanto e se poi la strategia di Netflix concorra realmente alla decostruzione degli stereotipi di genere, su cui esistono svariate letture critiche (Fraccari e Kerrigan, 2024; Salsabila, 2021), ma risulta interessante osservare come anche le rappresentazioni audiovisive proposte dalla piattaforma si nutrano di un immaginario invisibile e, parallelamente, si propongano di scardinare modelli percepiti come dominanti e obbligati.

È l’obbligatorietà, infatti, che rende le rappresentazioni sociali – e quindi le immagini – funzionanti (Mori, 2019: 89) e, stando a Bourdieu (1998), questa obbligatorietà si può tradurre in dominio nella misura in cui le forme di rappresentazione non vengono messe in discussione, generando una forma di egemonia dell’immaginario che nutre e sostiene la realtà.

Pur considerando naturalmente l’*agency* dei pubblici e le strategie distintive di chi fruisce delle narrazioni, messe in luce dallo stesso Bourdieu (1979), risulta interessante osservare come questa obbligatorietà si rifletta anche nella dimensione di genere, in cui modelli e rappresentazioni di tipo egemone possono essere incamerati e dati per scontati, motivo per cui l’ordine di genere può risultare una forma di violenza simbolica di per sé (Bourdieu, 1998) quando i modelli di genere fanno parte di un immaginario non messo in discussione e risultano essere prescrittivi. È interessante osservare che, nella prospettiva di Bourdieu, l’egemonia di certi modelli, e quindi di un certo immaginario, necessita la collaborazione di chi li subisce, nel senso che ne richiede la mancata messa in discussione che porterebbe a decostruirli (Butler, 2005). Questo frame concettuale risulta adottato anche da Connell (2005) a proposito delle maschilità e, nello specifico, della maschilità egemone, che rimane tale se sussiste la collaborazione da parte di altre forme di maschilità (subordinate, complici, marginalizzate). Ogni forma di egemonia viene meno solo nel momento in cui questa collaborazione, e quindi l’obbligatorietà del modello, decade, motivo per cui nuove forme di egemonia poi vengono a strutturarsi, in una dialettica serrata e continua, nel solco della maschilità plurali (Connell, 1995).



## 5. Maschilità plurali

I *men's studies*, o *critical studies of men* (Hearn, 2004) hanno aperto una riflessione su come le identità maschili possano essere molteplici, dal momento che il genere risulta essere una prassi sociale creativa, motivo per cui maschilità e femminilità costituiscono progetti di genere. Se è vero che donne non si nasce, ma lo si diventa (de Beauvoir, 1949), allo stesso modo “non si nasce nemmeno uomo, ma lo si diventa nutrendosi di aspettative sociali invisibilizzate che dicono come un uomo [...] dovrebbe muoversi, parlare, vestirsi, attraversare lo spazio pubblico, orientare le

proprie preferenze e gusti (Abbatecola e Rinaldi, 2019: 7), compresi quelli sessuali e amorosi (Flood, 2008). Muovendo da queste premesse, all'interno dei progetti di genere il costrutto della maschilità egemone costituisce il modello ideale (temuto, desiderato, fantasticato), da cui traggono vantaggio patriarcale anche gli uomini che non aderiscono apertamente a quel modello (Connell, 1995).

Allo stesso modo, la maschilità normativa (Kimmel, 1995), in quanto standard socialmente stabilito, diventa il criterio per identificare devianza e/o normalità di pratiche compiute dagli uomini, in una data società e in un dato momento storico.

Poiché dato per assodato, il costrutto di maschilità egemone risulta essere spesso invisibile, poiché normalizzato, e genera un effetto di percezione secondo cui il maschile, così inteso, risulterebbe neutrale (Oddone, 2020). Rendere evidente che dietro quella presunta oggettività si nasconde un modello, e diverse relazioni con quel modello, risulta essere la premessa per valutarne gli effetti anche in termini di differenze di potere non solo rispetto alle donne (Kimmel, 1995) ma anche tra gli stessi uomini, motivo per cui uscire dal *bias* androcentrico diventa cruciale per meglio comprendere anche la frastagliata geografia delle maschilità.

La maschilità egemone, dunque, risulta essere un costrutto con cui convivono altre maschilità - subordinate, marginalizzate, complici (Connell, 1995) - motivo per cui va sempre inquadrato all'interno dei processi di negoziazione che gli individui possono strutturare. In ottica processuale, il modello di maschilità egemone può essere costantemente aggiornato (Demetriou, 2001) e/o messo in discussione (Connell e Messerschmidt, 2005); in contrasto con l'idea che esista una struttura gerarchica di genere di tipo dicotomico e statico, figlia dell'impostazione bouerdieuana (1998) precedentemente illustrata, per Connell (1996) l'egemonia è dunque una relazione storicamente mobile. Secondo un costante riaggiornamento del concetto in ottica globale e post-coloniale (Connell, 2014; 2016), dunque, risulta significativo valorizzare l'agency degli uomini che faticano ad aderire a quel modello.

In questo senso, anche le forme di rappresentazione audiovisive che rappresentano forme di maschilità plurali possono concorrere alla decostruzione del modello percepito come egemone.

Muovendo da queste premesse, dunque, l'analisi delle forme di rappresentazione delle maschilità trova spazio, dal momento che le immagini "rappresentano uno dei terreni fondamentali su cui competere per costruire socialmente le identità di genere, di etnia, di generazione, di classe sociale" (Tota, 2008: 21). Se è vero che la costruzione del genere è allo stesso tempo il prodotto e il processo delle sue rappresentazioni (de Lauretis 1989), si può dire che la percezione dell'identità di genere non è solo riflessa all'interno delle rappresentazioni audiovisive (Demaria e Sassatelli, 2016), ma ne risulta allo stesso tempo forgiata. All'interno della contemporanea società performativa (Abercrombie e Longhurst, 1998), la costruzione dell'identità individuale può essere connessa con l'esperienza spettatoriale (Scaglioni, 2006), considerando naturalmente l'agency degli spettatori nei processi di fruizione dei prodotti culturali.



## 6. Rappresentare le maschilità plurali: il caso di *Baby Reindeer*

All'interno del framework precedentemente illustrato, si inserisce l'ultimo grande successo della piattaforma Netflix, *Baby Reindeer*, miniserie che racconta la vicenda di un uomo perseguitato da una stalker. La serie, infatti, si inserisce perfettamente nella linea editoriale della piattaforma, che si propone di dare spazio a prospettive poco rappresentate e, in questo caso, a forme sfaccettate di maschilità. Come si avrà modo di dettagliare nel prossimo paragrafo, il protagonista della serie non risponde ai più comuni stereotipi di genere associati alla maschilità e, nello specifico, non aderisce a modelli prescrittivi di maschilità egemone, poiché subisce la propria persecuzione mostrando vulnerabilità, sofferenza, paura e, soprattutto nel finale, una forma non convenzionale di empatia nei confronti della sua persecutrice: tutte caratteristiche non tipizzate come maschili nei più comuni stereotipi di genere. Come già analizzato rispetto ad altri successi della piattaforma (Capalbi, 2024), la serie, dunque, fornisce uno sfaccettato affresco delle forme di maschilità, sfuggendo dalla categorizzazione stereotipata ed essenzialista che vede il maschile associato al controllo, all'aggressività e al dominio (Ruspini, 2003).

Questa narrazione risulta essere parte dell'aspetto "visibile" dell'immaginario di cui si nutre e che si propone di decostruire. In linea con il framework teorico precedentemente illustrato, però, quello che in questa sede risulta interessante analizzare è il non detto che serpeggia nel corso di tutta la serie e che ha a che fare con un trauma subito dal protagonista: un trauma invisibile, che non riguarda la persecuzione subita dalla stalker e che risulta ancora collegato con lo sfaccettato affresco delle maschilità. In questo senso, a partire da queste premesse, si analizza la serie in profondità (Eisenhardt, 1989), evidenziando quanto lo studio di una rappresentazione audiovisiva possa far luce sull'invisibile nucleo immaginativo che la nutre e sostanzia.

### 6.1 *Una narrazione iperrealistica*

Distribuita a partire da aprile 2024, la miniserie *Baby Reindeer*, di e con Richard Gadd, ha raccolto un successo di pubblico e di critica tale per cui è risultata vincitrice di un Emmy come miglior miniserie. Ispirata a fatti accaduti, nonché adattamento dell'originale one-man-show dark-comedy di Gadd, la miniserie si propone di raccontare la reale storia di persecuzione subita dall'autore perpetrata da una donna, chiamata Martha nella serie. La prima puntata racconta come il protagonista, Donnie, abbia involontariamente attirato le attenzioni della sua stalker, offrendole da bere nel pub in cui lui lavorava, vedendola in lacrime e impossibilitata a pagare. Nello specifico, la prima puntata si apre con una dichiarazione di intenti rispetto alla veridicità dei fatti: questa è una storia vera.

Nel corso della narrazione, si raccontano le diverse fasi della persecuzione, che si intrecciano con la carriera da comico non troppo di successo intrapresa dall'autore nel periodo dei fatti, chiamato Donnie Dunn nella serie, secondo un'assonanza molto forte con il reale nome dell'autore e attore protagonista. In questo senso, la



narrazione si presenta come esplicitamente ispirata a fatti reali, a tal punto che viene dichiarato che tutte le chiamate, le e-mail e i messaggi persecutorii rappresentati nel film risultano essere il calco fedele di quanto realmente avvenuto e depositato ai fini della denuncia finale, che chiuderà la serie con l'arresto della stalker, presentata esplicitamente come il villain della storia, con cui il protagonista intratterrà un rapporto fatto di paura e rabbia, ma anche confusione ed empatia. Le azioni persecutorie della donna, infatti, vengono rappresentate e raccontate nel dettaglio: Martha segue Donnie per la strada, si apposta sotto casa sua, si infila nella sua abitazione con una scusa, se ne sentono i passi nel corridoio desolato di un locale mentre lui fugge da lei, aggredisce la donna transgender e con background migratorio con cui Donnie sta avendo una frequentazione, picchiandola e offendendola con insulti transfobici e razzisti, e quasi sfregia il viso dell'ex-compagna del protagonista lanciandole addosso una lattina di coca-cola.

L'impianto iperrealistico della narrazione non ha a che fare solo con la rappresentazione delle azioni di Martha: nel corso della storia, viene proposto un momento durante il quale Donnie si sfoga con il suo pubblico rispetto al periodo che si trova a vivere, caratterizzato da diverse problematiche, tra cui quelle relative allo stalking. Questo momento, ancora una volta, risulta essere il calco di un'esperienza realmente vissuta dall'autore, che fu filmata e che è possibile reperire in rete, su Youtube<sup>1</sup>, secondo un intreccio tra rappresentazioni reali e finzionali di cui la serie di nutre, nell'ottica della convergenza mediale (Jenkins, 2006).

Infine, a dimostrazione del successo della serie, ma anche della sua dimensione volutamente realistica, moltissimi utenti hanno rintracciato in rete la reale stalker dell'autore, riempiendola di insulti e minacce. Per questo motivo, la donna, identificata come Fiona Harvey, ha minacciato di fare causa alla piattaforma, a tal punto che l'autore della serie ha dovuto rilasciare una dichiarazione in cui invitava i fan a non comportarsi così<sup>2</sup>, contraddicendo in questo modo il senso stesso della narrazione, che costruisce un legame di empatia tra perseguitato e perseguitatrice. In questo senso, il fatto che i fan siano riusciti a individuare la reale stalker del protagonista, poi invitata in svariati show televisivi, oltre a far riflettere su quanto sfaccettate possano essere le forme persecutorie, mostra quanto l'obiettivo della narrazione fosse quello di raccontare in modo dettagliato fatti reali e, nello specifico, il reale percorso di paura, empatia e confusione vissuto dal protagonista.

Come precedentemente annunciato, però, quello che è interessante osservare in questa sede è che la serie risulta nutrita da un non-detto invisibile, che in realtà sostiene tutta la narrazione. *Baby reindeer* - piccola renna, come la stalker amava chiamare Richard Gadd -, infatti, finge di raccontare la reale storia di persecuzione subita dal protagonista, ma in realtà racconta tutt'altro: il doloroso percorso di elaborazione di un trauma legato a un abuso sessuale precedentemente subito e perpetrato da un altro uomo. Un trauma individuale, che diventa intergenerazionale quando viene confessato al padre del protagonista, che racconta di aver subito lo



<sup>1</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=qqZ32h9zfmY>

<sup>2</sup> Per maggiori informazioni in merito, si consulti Negri, L. (2024), *La presunta Martha di Baby Reindeer ha fatto causa a Netflix per 170 milioni di dollari*, in "Wired", 07/06/2024.

stesso tipo di abuso in giovane età. Man mano che si procede nella visione della serie, infatti, ci si accorge che il vero trauma subito dal protagonista non ha (solo) a che fare con la persecuzione da parte della stalker, ma affonda le radici in un tempo lontano: quello in cui ha cercato di sbarcare il lunario in ambito artistico, affidandosi a un produttore che ha poi abusato di lui più volte stordendolo e drogandolo.

## 6.2 *Un trauma invisibile*

La serie, composta da sette puntate, si apre con una domanda rivolta da un poliziotto al protagonista: perché ha aspettato sei mesi per denunciare la sua stalker? La risposta arriva nel corso della quarta puntata, quando viene raccontato l'abuso subito da parte del produttore, che ha lasciato una ferita talmente profonda da impedire al protagonista di denunciare Martha, perché "se non ho denunciato lui, perché dovrei denunciare lei?". L'abuso, dunque, rappresenta il nucleo immaginativo invisibile della narrazione, che influenza anche il comportamento del protagonista nei confronti di quella che dichiaratamente viene presentata come il villain della storia. È interessante osservare, però, come nelle prime tre puntate l'abuso serpeggi e risulti evocato in modo non esplicito.

Nel primo episodio, apparentemente senza motivo, Martha si rivolge a Donnie dicendogli che è evidente che qualcuno l'ha ferito; nel secondo episodio, Martha inizia il suo stalking online nei confronti del protagonista, commentando tutte le sue foto, in una delle quali è presente l'abuser: a livello visuale, l'indugiare della camera solo su quel viso è un altro indizio di quanto accaduto, che non viene ancora raccontato. Nello stesso episodio, inoltre, si racconta la difficoltà del protagonista ad andare a fondo con Teri, la donna transgender di cui è innamorato, perché "quando passi troppo tempo a ignorare la vergogna, è difficile che non diventi parte di te", secondo un riferimento ancora una volta velato, e non esplicito, a un precedente vissuto del protagonista. Poco dopo, Donnie sarà seguito per la strada da Martha, che dopo avergli detto di poterlo aiutare a sanare la sua ferita, probabilmente generata da un uomo, finisce col palparlo contro la sua volontà: il protagonista resta paralizzato e la narrazione fa credere che sia in virtù della molestia che sta subendo, ma procedendo nella storia si capirà che è anche perché sta rivivendo l'abuso precedente, ancora una volta non raccontato; nel terzo episodio, Donnie ripensa alla molestia subita da Martha, chiedendosi perché abbia permesso che succedesse e aggiungendo che "non sembrava umano, non lo sembra mai", lasciando ancora degli indizi rispetto a quanto successo in precedenza, nuovamente non esplicitato.

Come si può osservare, dunque, l'abuso subito serpeggia nella narrazione e viene evocato tramite riferimenti impliciti, pieni di silenzi e omissioni.

È solo nel quarto episodio che Donnie spiega perché ha aspettato sei mesi per denunciare Martha e si racconta così quando ha conosciuto il famoso produttore che poi avrebbe abusato di lui: un trauma che costituisce il fulcro indicibile della narrazione, i cui effetti vengono raccontati negli episodi successivi. Mentre Martha comincia a perseguitare anche i suoi genitori e arriva ad aggredirlo fisicamente, Donnie ha un crollo emotivo durante uno spettacolo comico che, come



precedentemente anticipato, risulta essere il rifacimento finzionale di un reale spettacolo condotto dal protagonista. Quello che si può notare è che, nella narrazione, lo sfogo durante lo spettacolo non ha solo a che fare con lo stalking, ma soprattutto con l'abuso subito da parte del produttore. Inizia, infatti, con una presa di consapevolezza da parte del comico: "certo che non ci vedeva niente in queste stronzate (che scrivo, nda), lui vedeva solo me". Lo sfogo durante lo spettacolo, così come le ultime puntate della serie, non raccontano solo la chiusura della vicenda con Martha, ma l'elaborazione di un trauma, fino a quel momento negato, omesso e, soprattutto, non riconosciuto come tale, in quanto in contrasto con i modelli di maschilità egemone (Connell e Messerschmidt, 2005).

Questo aspetto viene evidenziato esplicitamente nel reale spettacolo in cui Richard Gadd ha parlato del trauma, in cui il comico dichiara di aver commesso tre errori rispetto all'abuso subito, "mistake number one: diving into this idea that I was no longer a man anymore, this idea that I've been feminized", sottolineando quanto, assurdamente, di tutte le violenze subite l'idea di non apparire più virile fosse ciò che lo disturbava maggiormente, poiché l'abuso lo rendeva distante dai più stereotipati modelli di maschilità che inquadrano l'essere uomo nell'ambito del dominio, della forza e del potere (Ruspini, 2003). A dimostrazione di quanto questa presunta mancata aderenza ai modelli egemonici di maschilità costituisca il nucleo sommerso del trauma, il comico poi procede nel chiedersi cosa sia allora la maschilità, "just a box for people to put things in and I let it bother me for six years".

L'elemento di una maschilità presuntamente tradita a causa dell'abuso, dunque, costituisce parte del trauma vissuto dell'autore e viene esplorato anche nella narrazione finzionale della miniserie, quando finalmente Donnie si libera del suo trauma parlandone con i genitori. È interessante osservare che, nel corso della conversazione, non solo racconta l'abuso, ma confessa ai genitori la confusione rispetto al suo orientamento sessuale, "forse bisessuale, forse gay, non lo so, è un percorso". In entrambi i casi, Donnie esplicita la vergogna nel confessare l'abuso e la sua confusione rispetto all'orientamento sessuale in virtù della paura di sembrare meno uomo, in quanto non aderente a modelli di maschilità egemone di tipo eteronormato. È in questo momento che suo padre lo rassicura dicendogli che allora dovrebbe sentirsi meno uomo anche lui, in virtù di quanto subito in passato. Ciò che si può notare è che il trauma vissuto dal padre non viene esplorato, ma solo accennato tramite una laconica espressione, "sono cresciuto nella chiesa cattolica", che lascia intendere la possibilità che l'uomo abbia subito abusi da bambino in contesti ecclesiastici. Il trauma del padre emerge in poche parole stringate, per poi tornare in una dimensione di silenzio e omissioni.

Si può osservare, dunque, che dietro le pieghe di una narrazione che si presenta come iperrealistica a partire dalle premesse di fatto c'è un non detto, che viene esplicitato solo nella parte finale della narrazione e neanche del tutto: non si racconterà mai nel dettaglio la vicenda dell'abuso subito dal padre, che rimarrà in ombra. Il trauma invisibile serpeggia in tutta la narrazione e ne diventa fulcro indicibile, così come è indicibile quello che è successo ai due uomini: aver subito un abuso da parte di altri uomini. Come anticipato in precedenza, questa incapacità di



raccontare il trauma affonda le radici nei processi di costruzione delle mascolinità precedentemente descritti (Connell, 1995), in cui l'ipotesi che un uomo subisca una violenza da un altro uomo risulta negata e mai raccontata, poiché poco in linea con i costrutti di mascolinità egemone eteronormata di matrice patriarcale (Connell e Messerschmidt, 2005). Se i più comuni stereotipi di genere riconducono alla mascolinità il potere, il dominio e il controllo (Ruspini, 2003), aver subito un abuso rende le vittime timorose di apparire meno uomini: un fatto esplicitato nella serie tramite il dialogo tra padre e figlio, che spiegano la difficoltà di raccontare un episodio simile, che anche a livello narrativo non viene del tutto esplorato.

Risulta interessante osservare, dunque, che la serie nasconde dietro a un trauma visibile e realisticamente raccontato (la persecuzione subita da parte di una stalker) il reale trauma che intende raccontare (l'abuso subito da un altro uomo), che risulta essere il vero fulcro della narrazione, nonché il nucleo immaginativo da cui muove tutto il racconto. Un nucleo immaginativo che, per certi versi, resta invisibile, perché non del tutto esplicitato, come invece accade nel racconto dettagliato della persecuzione subita dalla stalker. Per riprendere la metafora costruita da Secondulfo (2019), dunque, la serie esibisce in maniera sfacciata la parte raccontabile del trauma, che si muove lungo le onde del mare che agitano la narrazione: il suo fulcro indicibile, e inconfessabile, appare nel finale e neanche del tutto, rimanendo in parte relegato nelle profondità dell'abisso, in cui i due uomini si sono trovati a sprofondare.

La conversazione con il padre, però, seppur laconica, aiuta Donnie nell'elaborazione del trauma, risultando finalmente sereno dopo la sua confessione: "non c'era più motivo di avere paura. Non c'era mai stato". Il vero trauma derivante dall'apparire meno uomo, in quanto abusato e in quanto non eterosessuale, è stato elaborato. È l'elaborazione del trauma, infatti, a guidare lo scioglimento della vicenda. Donnie torna a bussare alla porta dell'abuser, forse come ultima fase dell'elaborazione, ma ancora una volta le ragioni della visita non vengono spiegate esplicitamente e sembrano fare capo a una parte di trauma ancora da elaborare.

È questo ritorno dal produttore, però, che permette a Donnie di empatizzare con la sua stalker, ormai condannata a mesi di carcere dopo la sua denuncia. Dopo aver fatto visita al produttore, Donnie ascolta ripetutamente alcuni vocali che Martha gli aveva inviato, archiviati ai fini della denuncia. In uno di questi, la donna spiega finalmente perché lo chiama *baby reindeer*, piccola renna, come il peluche che adorava durante la sua infanzia, ricca di ferite e traumi, anche questi non spiegati. In un finale molto potente, in cui Donnie si ritrova a piangere al bancone di un bar e a non avere soldi per pagare la bibita proprio come Martha all'inizio della serie, si evoca il fatto che tra i due esista un legame proprio perché entrambi vittime di ferite e abusi, che ancora una volta risultano essere il fulcro sommerso della narrazione.



## 7. Conclusioni

A partire dal precedente inquadramento, e dall'analisi dalla serie, si può osservare come la narrazione si prefigga di raccontare una prospettiva poco rappresentata: quella di un uomo che subisce una persecuzione da parte di una stalker.

In linea con la prospettiva editoriale della piattaforma, e anche con quella che sembra essere una recente forma di rappresentazione volta a evidenziare pressioni derivanti dai modelli di maschilità egemone (Capalbi, 2024), l'intento della narrazione risulta essere dare spazio a una dimensione del maschile poco rappresentata: quella che ha a che fare con la paura e la confusione, ma anche con l'empatia e la cura.

La storia che la serie si prefigge di raccontare sembra essere quella della persecuzione perpetuata dalla stalker, che non a caso è stata oggetto di ricerche ossessive e morbide da parte del pubblico della serie. Come si è avuto modo di argomentare, però, il reale trauma raccontato risulta essere quello relativo all'abuso subito da parte del produttore di Richard Gadd: un trauma che si muove nelle pieghe dell'inconscio di una rappresentazione (Mori, 2019) iperrealistica ed esplicita rispetto alla vicenda dello stalking, che però racconta con difficoltà il trauma subito dall'autore, così come omette diversi aspetti legati alla vicenda dell'abuso subito da suo padre in giovane età.

Si può evidenziare, dunque, come nell'analisi di un prodotto culturale si possano ravvisare tracce di un immaginario che si muove nelle profondità. Nello specifico, si può osservare come il reale trauma raccontato nella serie si muova nelle pieghe dell'invisibile, poiché risulta essere anche trauma sociale e culturale, in quanto in contrasto con i modelli prescrittivi di genere relativi alle maschilità. Se raccontare di aver subito una persecuzione da una donna risulta difficile, raccontare di aver subito una violenza da parte di un altro uomo sembra essere inconfessabile. L'abuso, dunque, risulta essere la sorgente invisibile di tutta la narrazione, che mette così in luce un trauma di tipo personale, intergenerazionale e socio-culturale.



Antonella Capalbi  
*Quando il trauma è un abuso sessuale subito da uomini*

## Bibliography

- Abbatecola E., Rinaldi C. (2019), "Prefazione", in Fidolini L., *Fai l'uomo!*, Milano, Meltemi.
- Abercrombie N. e Longhurst B. (1998), *Audiences. A Sociological Theory of Performance and Imagination*, Londra, Sage.
- Armiero M., Giardini F., Gentili D., Angelucci D., Ballico D., Busoni I. (2021), *Environmental Humanities*, Roma, Derive Approdi.
- Asmar A., Raats T., Van Audenhove L. (2023). "Streaming difference(s): Netflix and the branding of diversity". *Critical Studies in Television*, 18(1), 24-40
- Augé M. (1997), *La guerre des rêves*. Tr. It. *La guerra dei sogni*, Milano, Elèuthera, 1998.
- Avezzù G. (2017). "The Data Don't Speak for Themselves: The Humanity of VOD Recommender Systems". *Cinéma & Cie*, 17(29), 51-66.
- Barthes R. (1974), *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi.
- Barra L. (2022). *La programmazione televisiva: palinsesto e on demand*, Bari, Laterza.
- Barra L. (2020), "Prefazione. Piattaforme on demand globali: un groviglio geografico da districare", in Lobato, R. (2020), *Netflix Nations. The Geography of Digital Distribution*, Roma, Minimum Fax.
- Barra L. (2017). "OnDemand Isn't Built in a Day. Promotional Rhetoric and Challenges of Netflix's Arrival in Italy". *Cinema&Cie*, 17(29), 19-32.
- Benjamin W. (1982), *Das passagenwerk*. Tr. It. *I "passages" di Parigi*, Torino, Einaudi.
- Berger P. L, Luckmann, T. (1966), *The social construction of reality*, New York, Anchor Books.
- Boccia Artieri G., Colombo F., Gili G. (2022), *Comunicare. Persone, relazioni, media*, Roma-Bari, Laterza.
- Boccia Artieri G., Marinelli A. (2018). "Piattaforme, algoritmi, formati. Come sta evolvendo l'informazione online". *Problemi dell'informazione*, 3, 349-368.



Antonella Capalbi  
*Quando il trauma è un abuso sessuale subito da uomini*

Brembilla P. (2021), "Tecnologia, istituzioni e industria: l'ambiente economico e normativo degli ecosistemi narrativi", in Pescatore G. (a cura di), *Ecosistemi narrativi. Dal fumetto alle serie tv*, Roma, Carocci.

Brembilla P. (2018), *It's all connected: l'evoluzione delle serie TV statunitensi*, Milano, Franco Angeli.

Bourdieu P. (1998), *La domination masculine*, Paris, Seuil

Bourdieu P. (1979), *La distinction. Critique sociale du Jugement*, Parigi, Minuit.

Butler J. (2005), *Undoing Gender*, Londra, Routledge.

Castells M. (2009), *Communication Power*, Oxford University Press.

Capalbi A. (2024), "Strappare lungo i bordi di genere. Strategie di resistenza alla maschilità egemone nelle miniserie Netflix di Zerocalcare", *Mediascapes Journal*, 23, 109-128.

Capalbi A. (2022a), "Hollywood vs Netflix. Una sguerra di contenuti, sguardi e punti di vista. La narrazione intersezionale nella miniserie Hollywood", *Mediascapes Journal*, 19(1), 142-153.

Capalbi A. (2022b), "Intersezioni di sguardi. La rappresentazione intersezionale in alcune serie Netflix di successo", *Culture e Studi del Sociale*, 7(1), 87-100.

Connell R. (1995), *Masculinities*, Allen&Unwin, Berkeley, University of California Press.

Connell R., Messerschmidt J. W. (2005), "Hegemonic masculinity: rethinking the concept". *Gender and Society*, vol. 19 no. 6, 829-859.

Connell R. (2014), "Margin becoming centre: for a world-centred rethinking of masculinities", *NORMA: International Journal for Masculinity Studies*, 9:4, pp. 217-231.

Connell R. (2016), "Masculinities in global perspective: hegemony, contestation, and changing structures of power". *Theory and Society*, 45, 303-31.

Cunningham S., Craig D. (2019). *Social media entertainment: The new intersection of Hollywood and Silicon Valley*, NYU Press. <https://nyupress.org/9781479846894/>.

de Beauvoir (1949), *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard.



Antonella Capalbi  
*Quando il trauma è un abuso sessuale subito da uomini*

de Lauretis T. (1989). *Technologies of gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*, Houndmills, Macmillan.

Demaria C. e Nergaard Siri (2008) (a cura di), *Studi culturali. Temi e prospettive a confronto*, Milano, McGraw-Hill.

Demaria C., Sassatelli R. (2016), "Visioni di genere e forme della femminilità", in Frisina, A. (a cura di), *Metodi di ricerca visuale*, Bologna, Il Mulino, pp. 29-52.

Damasio A. R. (1994), *Descartes' Error: Emotion, Reason, and the Human Brain*, London, Penguin Books.

Demetriou, D. Z. (2001), "Connell's concept of hegemonic masculinity: A critique", *Theory and Society*, 30 (3), 337-61.

Durand G. (1963), *Les structures anthropologiques de l'Imaginaire*. Tr. It. *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Parigi, PUF, 1972.

Greimas Algirdas Julien (1969), *La semantica strutturale: ricerca di metodo*, Milano, Rizzoli.

Kimmel Michael (a cura di) (1995), *The Politics of Manhood*, Philadelphia, Temple University Press.

Eco U (1977), *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Milano, Bompiani.

Floch J. M. (1995). *Identités visuelles*, Parigi, Presses Universitaires de France.

Flood M. (2008), "Men, Sex, and Homosociality How Bonds between Men Shape. Their Sexual Relations with Women", *Men and Masculinities*, 10 (3), 339-359.

Jenner M. (2023). *Netflix and the re-invention of television*. Cham, Palgrave Macmillan.

Fraccari R., Kerrigan P. (2024), "Exclusionary inclusion? Streaming platforms and trans inclusive policies and practices: A case study of Netflix", *Convergence*, 30(4), 1425-1441.

Frisina A. (2016) (a cura di), *Metodi di ricerca visuale*, Bologna, Il mulino.

Eugeni R. (2013), *Semiotica dei media. Le forme dell'esperienza*, Roma, Carocci.

Katz E., Lazarsfeld P. F. (1955), *Personal Influence*, Chicago, Ill, The Free Press.



Antonella Capalbi  
*Quando il trauma è un abuso sessuale subito da uomini*

Eisenhardt K. M. (1989), "Building Theories from Case Study Research", *The Academy of Management Review*, 14(4): 532-550.

Jenkins H. (2006), *Convergence culture*, New York, New York University Press.

Hall S. (1997) (a cura di), *Representation. Cultural Representation and Signifying Practises*, Londra, Sage & Open University.

Hearn J. (2004), From Hegemonic Masculinity to the Hegemony of Men, "Feminist Theory", 5, 1.

Hirsch P. M. (1972), "Processing fads and fashions: An organization set analysis of culture industry system", *American Journal of Sociology*, LXXVII, 4: 639-659.

Lobato (2019), *Netflix Nations. The Geography of Digital Distribution*. Tr. It. *Geografia della distribuzione digitale*, Roma, Minimum Fax, 2020.

Lotz A., Lobato R. (a cura di) (2023), *Streaming Video: Storytelling Across Borders*, New York, New York University Press.

Lotz A. (2018). *We now disrupt this broadcast. How cable transformed television and the internet revolutioned it all*, Cambridge, MA, MIT Press.

Lot, A. (2017). *Portals. A Treatise on Internet-Distributed Television*. Ann Harbor, Maize Books.

Oddone C. (2020), *Uomini normali. Maschilità e violenza nell'intimità*, Torino, Rosenberg & Sellier.

Marzo P. L, Mori, L. (2019), "Introduzione. La prospettiva sociologica dell'immaginario", in Marzo, P. e Mori, L. (2019), *Le vie sociali dell'immaginario. Per una sociologia del profondo*, Milano, Mimesis.

Morin E. (1956), *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*, Parigi, Les Editions de Minuit.

Mori L. (2019), "L'immaginario e il legame sociale. La vita inconscia delle rappresentazioni", in Marzo, P. e Mori, L. (2019), *Le vie sociali dell'immaginario. Per una sociologia del profondo*, Milano, Mimesis.

Mitchell W. J. T. (2015), *Image Science. Visual Culture, and Media Aesthetics*, Tr. It. *Scienza delle immagini. Iconologia, cultura visuale ed estetica dei media*, Cremona, Johan & Levi, 2018.



Antonella Capalbi  
*Quando il trauma è un abuso sessuale subito da uomini*

Oddone C. (2020), *Uomini normali. Maschilità e violenza nell'intimità*, Torino, Rosenberg & Sellier.

Ruspini E. (2003), *Le identità di genere*, Roma, Carocci.

Salsabila K. (2021), "Netflix: cultural diversity or cultural imperialism?", *Rubikon*, 8(1), 15-27.

Scaglioni M. (2006), *Tv di culto: la serialità televisiva americana e il suo fandom*, Milano, V&P.

Schütz A. (1962), *Collected Papers*, Martinus Nijhoff, The Hague

Secondulfo D. (2019), "Prefazione. Per una sociologia dell'immaginario e del profondo", in Marzo P. L, Mori L. (2019), *Le vie sociali dell'immaginario. Per una sociologia del profondo*, Milano, Mimesis, 7-17.

Secondulfo D. (2015), "Lo studio degli stereotipi e delle rappresentazioni sociali attraverso la sociologia visuale. Un esperimento di integrazione tra tecniche visuali e tecniche qualitative", in *Sociologia*, XLIX, 3, 9-18.

Sciolla L., Torrioni P. M. (2020), *Sociologia dei processi culturali. Cultura, individui, società*, Bologna, Il Mulino.

Tota A. L., De Feo A., Luchetti L. (2023). *Inquinamento visuale. Manifesto contro il razzismo e il sessismo delle immagini*. Milano, Mondadori Education.

Tota A. L. (a cura di) (2008), *Gender e Mass Media. Verso un immaginario sostenibile*, Roma, Meltemi.

Tryon C. (2015), "TV Got Better: Netflix0s Original Programming Strategies and Binge Watching", *Media Industries*, 2(2), 104-116.





# Luci nell'ombra: scrittrici in soffitta tra creazione e resistenza

Federica Guida

Federica.guida@unica.it

Dipartimento di Scienze Politiche e Sociali | Università degli studi di Cagliari



## Abstract

*Lights in the shadow: women writers in their attic between creation and resistance*

Starting from sociological studies of Bachelard and Durand about the shadow, the aim of this article is to re-read the works of some twentieth-century women writers that worked in the silence of their solitude, in the narrow space of their attics, promoting social change.

This article aims at a different analysis of the writing space of new authors, building on Gilbert and Gubar's insights: the examples of Virginia Woolf, Sylvia Plath and the Austrian Marlen Haushofer.

Moreover, taking up bell hooks' reflections on the praise of the margin, the shadow is explored as a site of cultural production where silenced voices found expression and visibility. The intent is re-reading the role of intimate spaces in the light of feminist movements: as a place of resistance and creativity.

The attics and private rooms of women writers become laboratories of literary and social innovation, despite the interference of patriarchal social norms and expectations.

## Keywords

Genere | Cambiamento | Spazio domestico | Creatività | Ombra



## 1. Introduzione

**G.** Durand scrive “non c'è luce senza tenebre mentre il contrario non è vero” (1972: 57). Le sfumature con cui si può intendere l'ombra nella società possono essere molteplici. Comunemente, l'ombra richiama un'idea di marginalità, di ciò che rimane nascosto e che risulta difficile guardare. Rimanda dunque a una dimensione priva di visibilità e quindi anche di riconoscimento. Per lungo tempo, il potere è stato concepito in modo dualistico: la forza e l'influenza maschili si sono manifestate nello spazio pubblico e nella produzione economica, mentre le donne venivano confinate allo spazio domestico, al ruolo di moglie e madre, la loro voce è stata silenziata.

È stata cioè messa in atto quella che P. Bourdieu ha definito la logica del doppio standard: un meccanismo attraverso cui le strutture sociali hanno perpetuato le disuguaglianze secondo una gerarchia di valori che ha visto tradizionalmente l'uomo abbinato a elementi positivi e la donna al loro opposto (1998). Difatti il dualismo è stato sempre di tipo valoriale, segnando sulle donne un coefficiente simbolico negativo.

In questa prospettiva, l'ombra rappresenta i luoghi in chiaroscuro, una metafora delle zone sociali in cui si perpetuano le disuguaglianze, in particolare quelle legate alle differenze di genere.

La dicotomia si è riproposta anche nelle rappresentazioni simboliche collettive. Si consideri la suddivisione di Durand delle strutture dell'immaginario nei due grandi regimi: diurno e notturno. Mentre il primo rappresenta “i rituali della elevazione e della purificazione”, il secondo raggruppa “simboli naturali o artificiali” associati alla notte, all'ombra e all'interiorità (1972: 48). Non è un caso che a questa seconda sfera facciano riferimento i simboli legati al femminile: la casa, la cantina, il ventre materno, la grotta. D'altro lato, però, l'immaginario può essere anche inteso come lo spazio in cui è avvenuta la proposizione di nuovi miti e simboli.

Le battaglie femministe del XX secolo, infatti, hanno favorito e incoraggiato uno spostamento della donna, non solo dal punto di vista culturale, ma anche fisico, oltre la soglia delle case in cui erano relegate, alla conquista dello spazio pubblico, dove invece le loro voci potessero avere maggiore eco. Dalla fine degli anni '60, infatti, la vita domestica è stata reinterpretata come simbolo della prigione imposta dalla potenza patriarcale, lo spazio in cui la differenza tra maschile e femminile era prodotta e reiterata.

Tuttavia, le condizioni di isolamento hanno avuto sia effetti limitanti, ma anche potenzianti. Una visione binaristica non tiene in considerazione l'importanza e l'esistenza stessa delle sfumature che caratterizzano entrambe le condizioni.

Una lettura solamente dualistica, infatti, non rende giustizia a una particolare casistica, non poco comune: quella delle donne che nonostante vivessero nell'ombra, sono riuscite ad affermare la propria emancipazione personale e sociale.

L'ombra quindi può essere intesa, non solo come oggetto della narrazione letteraria, ma come spazio fisico della produzione artistica e come metafora della condizione sociale in cui le scrittrici hanno operato.



Alla fine del XX secolo, la scrittrice e attivista bell hooks scrive un vero e proprio “elogio del margine” facendo riferimento alla condizione sociale degli afroamericani degli anni Settanta, in particolare a quella femminile (1998). Tuttavia, le sue parole raccontano la realtà di tutte le donne che hanno lottato per la decostruzione del sistema androcentrico. hooks rivendica che il margine venga reinterpretato come un luogo della possibilità e della resistenza.

Innanzitutto, parte dalla riconsiderazione dello spazio domestico, inteso come un nucleo di base in cui è possibile ripensare e attuare nuove forme di politica e di società. Scrive infatti:

A volte, casa è in nessun luogo. A volte si conoscono soltanto alienazione e straniamento. Allora casa non è più un solo luogo. È tante posizioni. Casa è quello spazio che rende possibili e favorisce prospettive diverse e in continuo cambiamento, uno spazio in cui si scoprono nuovi modi di vedere la realtà, le frontiere della differenza (1998: 66).



Una considerazione sempre negativa della casa, che isola ed esclude, mette in pericolo la capacità immaginifica e creativa delle donne che si esprime in modo bachelardiano entro le mura private e familiari della casa.

Lo spazio, non è solo da intendersi come una dimensione fisica, ma anche come un luogo simbolico in cui l'immaginario si è manifestato. Nel caso delle scrittrici del XX secolo, questi spazi sono diventati dei veri e propri simboli di resistenza contro le aspettative e le limitazioni imposte dalla società patriarcale.

S. Gilbert e S. Gubar hanno preso in analisi l'esempio di autrici inglesi e americane, portando avanti riflessioni sulle loro difficili condizioni di scrittura e su come, nonostante i limiti imposti dalla società, abbiano trovato un modo per uscire dall'ombra. Sostengono infatti che le scrittrici, a differenza dei loro colleghi, non si sono solo dedicate alla letteratura, ma hanno dovuto pensare a ridefinizioni strategiche di sé e al contempo conformarsi agli standard patriarcali (Armstrong, 1987).

Da un lato, va sottolineato che il modello da loro approfondito rimane comunque quello delle donne occidentali, che avevano ricevuto un'istruzione e che vivevano in condizioni economiche privilegiate. D'altra parte, con il loro lavoro hanno reso “la pazza in soffitta” un simbolo della repressione femminile, raccontando di una chiara rappresentazione del loro genio che si affermava nei luoghi più insospettabili come soffitte e camere private.

Gilbert e Gubar sono state però criticate da N. Armstrong che ha considerato l'ascesa del nuovo ideale e la diffusione del romanzo femminile come direttamente implicati l'uno all'altro. A suo parere, il problema è quello di aver ignorato il posto della scrittura femminile nella storia. Infatti, analizzando il lavoro delle donne svolto all'interno di una cornice istituzionale, dominante e maschile, hanno presupposto un mondo sociale diviso (Armstrong, 1987).

Tuttavia, a mio avviso, l'impatto rivoluzionario della scrittura femminile risiede proprio nel fatto che si è ritagliata uno spazio di autonomia e di affermazione stando dentro un sistema fatto *per* e *dagli* uomini. Riprendendo le riflessioni di Bourdieu

sulla condizione di subalternità simbolica del femminile rispetto al maschile dominante, non va dimenticato che il dominato dispone degli stessi strumenti di conoscenza del dominante (1998). L'apparato simbolico e gli schemi di pensiero rimangono conformi alle strutture stesse del rapporto di dominio ed è per questo che per gli oppressi "i loro atti di conoscenza sono, inevitabilmente, atti di riconoscimento, di sottomissione" (Bourdieu, 1998: 22).

Nel silenzio della loro solitudine, nello spazio angusto delle loro abitazioni, le donne hanno promosso un cambiamento. Da un punto di vista simbolico, la casa è stata molto più di un semplice spazio fisico: è diventata per le donne un luogo di protezione, di rifugio e di sogno.

Il valore simbolico e l'importanza dello spazio domestico per la creazione artistica sono stati centrali nella fenomenologia dello spazio poetico di G. Bachelard.

Tradizionalmente, la casa è legata a un corpus di immagini che amplificano i valori della realtà. Spazi che sono quotidiani e familiari e che diventano un luogo privilegiato per l'arte. Per Bachelard le stanze della casa rappresentano nello stesso momento uno spazio concreto dove potersi dedicare all'immaginazione, ai pensieri e ai ricordi personali, ma sono anche il riflesso di una parte profonda di noi stessi che è libera di emergere in questo spazio sicuro e libero da ogni forma di aspettative e norme sociali. Per entrare contatto con la parte più profonda di sé, è necessario che l'artista-sognatore sperimenti una condizione di solitudine che favorisca la creazione artistica. La casa quindi protegge il sognatore, garantendogli uno spazio sicuro entro cui esprimersi. In questo senso, la casa diventa una grande culla per l'interiorità, dove l'individuo può ritrovare sé stesso. Come Bachelard, Durand riconosce che la casa è centrale nel processo di creazione di un immaginario. Afferma infatti che "la casa è sempre l'immagine dell'intimità riposante" (Durand, 1972: 245). Uno spazio che, nel caso delle donne, diventa essenziale per coltivare nuove idee e visioni del mondo.

Riprendendo la concezione junghiana della psiche divisa in animus e anima, Bachelard vuole dimostrare che la manifestazione della parte più profonda di noi, la rêverie, supera anche i confini del genere tra maschile e femminile (1972). Nell'artista anima e animus (il femminile e il maschile) sono entrambi fondamentali e non vanno intesi come gerarchicamente organizzati. Attingendo da una parte della coscienza profonda, in cui tutte le caratteristiche dell'essere partecipano alla definizione dell'interiorità, la possibilità di creazione e di ispirazione per l'artista è senza censure o limiti.

Il sognatore, l'artista, aspira a una dimensione estatica e per questo spesso si astrae dalla realtà materiale, ma "l'isolamento non è totale, anche le rêveries più profonde e bizzarre sono spesso comunicabili" (Bachelard, 1972: 164). È quello che accade nelle scrittrici della mansarda che in primis scrivono per liberare sé stesse, per dare un senso alla loro solitudine, creando anche un legame simbolico potente con scrittori della tradizione e futuri lettori.

Per le donne che scrivono, la ricerca di un proprio spazio, fisico e interiore, assume una dimensione sia materiale che simbolica, costituendo un elemento



fondamentale per il riconoscimento sociale (Brogi, 2022). Bisogna quindi ripensare all'ombra anche come spazio positivo.

Il passo della prefazione di bell books in *Feminist theory: from margin to center* (1984), poi riproposto e tradotto nel libro *Elogio del margine* (1998), può essere inteso come espressione della condizione sociale e lavorativa delle scrittrici fino al XX secolo:

Essere nel margine significa appartenere, pur essendo esterni, al corpo principale. [...] Ci era concesso di accedere a quel mondo, ma non di viverci. [...] Guardando dall'esterno verso l'interno e viceversa, abbiamo concentrato la nostra attenzione tanto sul centro quanto sul margine. Li capivamo entrambi. [...] Questo senso di appartenenza, impresso nelle nostre coscienze dalla struttura della vita quotidiana, ci ha dato una visione oppositiva del mondo - un modo di vedere sconosciuto a gran parte dei nostri oppressori (1998: 67-68).

Con i temi, gli oggetti e i protagonisti dei romanzi, le scrittrici del XX secolo hanno trasformato l'immaginario comune. Hanno promosso riflessioni anticonvenzionali, anticipatorie di decenni rispetto alla sensibilità e alla consapevolezza moderna.

La diffusione delle loro idee ha favorito l'affermazione di una nuova sensibilità femminile che ha spinto a riconsiderare ruoli, sentimenti, diritti. In quest'ottica, l'ombra diventa un vero e proprio luogo di resistenza e creatività.



## 2. Lo studio e la mansarda: spazi di luce e ombra, potere e sottomissione

Fino ad ora, è emerso che lo spazio d'ombra è sia la metafora del margine, sia il luogo fisico della sfera domestica in cui la donna ha operato. Tuttavia, va esplorata un'ulteriore forma di dicotomizzazione degli spazi: quella riproposta all'interno delle case.

Vi sono due elementi cruciali che assumono una valenza simbolica complessa: la soffitta e la cantina, metafore di due dimensioni della nostra coscienza.

Questa concezione metaforica dello spazio domestico è una diretta ripresa della visione junghiana che assume la casa come una "topografia del nostro essere intimo" (Bachelard, 1975:27). Bachelard riprende il concetto di verticalità proposto da Jung in cui i piani fisici dell'abitazione diventano metafora dei modelli inconsci ereditati.

Dalla prospettiva psicoanalitica, l'anima umana è legata al mondo fisico ma aspira a una crescita spirituale. Partendo dalla quotidianità, l'artista è colui che trascende il reale e lo rende un'opera d'arte. Il percorso stesso per arrivare dall'alto, al sottoscala non rappresenta soltanto un passaggio, ma diventa metafora di una discesa interiore, un tuffo nei ricordi, nei sogni e nell'inconscio (Bachelard, 1975: 53).

Da un lato, la mansarda o il sottotetto protegge dalle intemperie, allontanando le problematiche e i limiti dell'esterno. Da un punto di vista simbolico, diventa il luogo in cui le paure possono essere razionalizzate più facilmente, dove l'immaginazione trova ordine e chiarezza. Allo stesso modo, il piano abitativo rimanda alla sfera del presente e della quotidianità con i suoi limiti e imposizioni.

D'altro lato, invece, la cantina e le segrete rappresentano l'ignoto, l'irrazionalità del profondo, il luogo in cui risiedono le nostre paure (Bachelard, 1975: 46).

Un'immagine ripresa da Durand in cui questa diventa una discesa nel "cuore del mistero [...] tutto tinto di isolamento, di regressione, di intimità" (1972: 246). È la parte più ancestrale e rappresenta l'aspetto più oscuro, che spesso si ha paura di affrontare.

Si consideri, ad esempio, il motivo della stanza proibita alle donne che è di origini antichissime (Bettelheim, 1977). Nella tradizione folklorica narrata dalle fiabe, la storia di Barbablù è forse la più emblematica. La nuova moglie ha un solo divieto: non deve entrare nelle oscure segrete del palazzo, ossia deve rimanere fedele agli ordini imposti dal marito. La curiosità e l'intraprendenza femminile la spingono comunque a varcare la soglia, scoprendo una vera camera degli orrori in cui vi sono i cadaveri delle precedenti mogli disobbedienti. Per questo lo spazio non è da intendersi solo puramente e innocentemente materiale, ma sempre accompagnato dall'ideologia (Stevenson, 2014).

Camere quali i salotti o gli studi sono state tradizionalmente occupate dalle attività maschili, mentre le buie mansarde e le camere da letto sono state intese come gli spazi privati delle donne. La divisione gerarchica del maschile/femminile si ritrova nella separazione e nella distribuzione ineguale dello spazio domestico (Stevenson, 2014). Eppure, l'impossibilità per le donne di accedere ad alcuni spazi simbolici e fisici, non ha comunque impedito loro di fare arte.

Ripartendo dall'invito di Santana-Acuña (2019) di associare lo studio dello spazio interiore in letteratura all'analisi sociologica e storica, si propongono alcuni temi del poco conosciuto racconto di Sylvia Plath: *Sunday at the Mintons* (1952), con il quale la scrittrice ha vinto un premio della sezione narrativa nella rivista "Mademoiselle".

I protagonisti del racconto sono Elisabeth e suo fratello che sembrano incarnare i due poli opposti: lui è la ragione, lei il sentimento. Il fratello è appassionato nel calcolare traiettorie su cartine, ricorda precisamente date ed eventi, pondera le destinazioni dei viaggi. Al contrario lei, sempre distratta e sognatrice, vuole solo godersi il viaggio, ricordare le emozioni e sensazioni. Hanno due parametri, pesi e misure di relazionarsi alla vita completamente diversi. La stessa protagonista fantastica che se le aprissero la testa troverebbero "una stanza buia e calda, con luci colorate che oscillavano tremule, come lanterne riflesse nell'acqua, e, sulle pareti, nebbiose, immagini morbide e sfumate come dipinti impressionistici [...]" (Plath, 2002: 1112). Associa alla sua mente creativa e artistica, un luogo buio con i contorni sfumati; mentre la mente dell'uomo le appare ben organizzata e luminosa. D'altro lato, persino nella sua fantasia, la mente del fratello è "piatta e uniforme, ordinatamente ripartita con strumenti di precisione, uniformemente esposta alla luce del sole, con strade geometriche [...]" (Plath, 2002: 1112).

Una domenica, dopo che lei ha rigovernato la cucina (l'unica stanza in cui si sente libera di fantasticare ed essere sé stessa), i due fanno una passeggiata. A un certo punto, le cade la spilla dell'abito sugli scogli e il fratello si precipita a recuperarla.

Elisabeth immagina il fratello cadere sul fondo dell'oceano. Ricompone nella sua mente un'immagine di lui capace di riorganizzare il suo spazio personale anche nel



fondo del mare e si immagina il suo studio riprodotto fedelmente con disegni e cartine.

Non è un caso che sia questa la stanza che associa alla figura maschile, anche in un momento più alto di immaginazione e caos estatico. Difatti, anche nel momento di massima creatività, l'influenza del pensiero patriarcale dominante risuona nella sua mente attraverso la domanda: se non lei, chi è che si prenderà cura del fratello in fondo al mare?

Plath ha perfettamente rappresentato sotto forma di racconto, una delle grandi questioni legate alla condizione femminile: spazio e genere sono concetti indissolubilmente legati tra loro. Lo spazio fornisce un veicolo per domande sul genere, sull'inclusione di un sesso e l'esclusione dell'altro, e sull'accesso di ciascuno al potere (Southworth, 2007). Plath ha raccontato una realtà quotidiana condivisa dalle donne, in parte vissuta in prima persona, ponendo al centro del racconto quello che Virginia Woolf aveva duramente rivendicato nel 1929 in *A Room of One's Own*.

Nel saggio, una rielaborazione di due conferenze tenutasi a Cambridge, Woolf aveva denunciato come l'importanza dell'emancipazione intellettuale e artistica da parte delle donne dovesse ripartire dal riconoscimento di uno spazio simbolico. Attraverso la divisione degli spazi si è infatti perpetuato un sistema di credenze e pratiche stereotipate, ma anche di privilegi.

A fine secolo bell hooks mette in luce una verità universale esposta da Woolf: per creare e per esistere pienamente, è necessario uno spazio che permetta alla soggettività di emergere. È necessario un luogo sia mentale, sia fisico in cui la nostra soggettività possa trovare legittimità e articolare un senso profondo del mondo. Scriverà infatti: "La nostra trasformazione, individuale e collettiva, avviene attraverso la costruzione di uno spazio creativo radicale, capace di affermare e sostenere la nostra soggettività, di assegnarci una posizione nuova da cui poter articolare il nostro senso del mondo" (1998: 73).

La produzione letteraria femminile è stata relegata al margine, all'ombra, del mercato editoriale e della critica letteraria. Woolf considera lo spazio come un'occasione e uno strumento per riflettere sul proprio posizionamento, di donna e di scrittrice. Vuole diventare testimone di cosa può fare una scrittrice se entra in uno spazio di potere, uscendo dall'ombra della propria casa. Il fulcro delle sue riflessioni è che per poter esprimere liberamente il proprio talento, le donne devono iniziare a disporre di due fattori: l'indipendenza economica, così da non dover relegare la scrittura alle regole del mercato (che comunque non sapeva valorizzare la produzione letteraria femminile); e uno spazio privato, dove potersi dedicare davvero alla propria attività.

Per una donna degli anni Trenta non va sottovalutato che la scrittura non poteva rappresentare una fonte di sostentamento. Woolf aveva denunciato come la condizione di vita all'ombra delle donne avesse sensibilmente ridotto e rallentato il potenziale di numerose scrittrici. Difatti, le limitazioni materiali e culturali delle artiste sono state la causa di una così limitata e poco documentata produzione letteraria femminile. Per questo, i testi di Woolf mettono in discussione la differenza tra dentro e fuori, fatto e finzione, suggerendo così nuove possibilità per la rappresentazione



del desiderio femminile (Stevenson, 2014). Nel saggio, Oxbridge diventa espressione del suo privilegio di scrittrice che può dedicarsi liberamente alla sua professione poiché gode di una somma di denaro annua che le garantisce l'indipendenza. Woolf sostiene dunque l'acquisizione del potere da parte delle donne come lo definisce il patriarcato: attraverso beni di proprietà e capitale economico (Seeley, 2007).

Dunque, la riconsiderazione di una divisione degli spazi comporta una messa in discussione delle relazioni e una lotta per un riconoscimento sociale. Come sottolinea Solomon, nella logica patriarcale anche lo spazio è da intendersi come un bene di proprietà, appartenente a qualcuno (1989). Il testo di Woolf è dunque un invito a una rinegoziazione fisica e sociale.

In *A Room* il focus di Woolf rimane legato alla realtà domestica, spronando le donne ad uscire dagli spazi d'ombra, facendo iniziare la loro emancipazione dall'interno delle loro stesse abitazioni.

In questo senso, la verticalità interiore di Bachelard può essere riletta in chiave moderna, alla luce dell'analisi femminista di Woolf. A seguito delle rivendicazioni femminili, l'antitesi alto-basso della soffitta e della cantina bachelardiana, diventa quella tra la mansarda e lo studio. Per Woolf, infatti, le donne devono pretendere una stanza, quale lo studio, che garantisca delle vere condizioni di lavoro, senza distrazioni dalle faccende domestiche, dalla cura dei figli e dai problemi coniugali. Uno spazio che garantisca l'ordine e la stabilità fondamentali per poter lavorare, dove l'immaginario femminile possa fiorire. Metaforicamente una vera e propria sovversione del potere simbolico maschile.

Lo spazio domestico descritto da Woolf può essere riletto come lo "spazio terzo" proposto da S. Burchi (2014). Una metafora di un luogo che non è esclusivamente o domestico o lavorativo e che conserva entrambe le dimensioni. Con degli adattamenti fisici dello spazio, come la riorganizzazione di una mansarda a studio, si mettono in discussione le dicotomie tradizionali. Tuttavia, bisognerà aspettare gli effetti sociali dei movimenti femministi per la conquista femminile del mercato produttivo ed economico. Burchi scrive infatti:

Si passò così dal considerare le donne soggetti doppiamente esclusi dalla sfera sociale - perché immerse nella famiglia (in un lavoro tutto "privato", considerato poco o per niente produttivo e sprovvisto di storicità), e perché collocate nei settori meno dinamici del mercato - a soggetti capaci di mettere in discussione le tradizionali dicotomie [...] (Burchi, 2014: *ebook*).

Le conquiste femministe hanno cioè permesso una nuova ridefinizione del concetto di domesticità, anche quando il lavoro si è svolto dentro le mura domestiche. Di certo, Woolf si è battuta per dimostrare quanto fosse complesso e necessario ridefinire gli spazi e i ruoli delle donne.

Nel successivo saggio *Three Guineas*, invece, Woolf estenderà l'attenzione verso la condizione femminile agli spazi pubblici, rivendicando l'importanza dell'indipendenza economica e dei diritti sociali. Proponendo un'analisi delle relazioni tra genere e potere, denuncerà i motivi di esclusione delle donne dai centri tradizionali di comando, presentando un modello concreto per una partecipazione attiva alla vita



politica e sociale. Il suo invito sarà di ripartire da due elementi fondamentali che il diritto di voto non aveva comunque garantito alle donne: l'indipendenza economica e l'istruzione. Due chiavi imprescindibili per la liberazione da un modello tradizionale maschile.

Woolf, dunque, mette in evidenza un ulteriore aspetto centrale per l'emancipazione femminile: non bisogna sottovalutare gli effetti di una relazione imprescindibile tra politica e narrazione.

La filosofa A. Cavarero scrive che la narrazione è un atto che conferisce significato all'esistenza. Se vale il principio secondo cui, ciò che non si può nominare, non esiste, allora la mancanza di uno spazio politico significa l'impossibilità di espressione e dunque anche di autopercezione da parte delle donne (1998). La tradizionale considerazione dualistica che vede la donna rappresentata sempre dal punto di vista maschile, parte dalla considerazione dell'esistenza di un unico modello universale e neutro (quello dominante). All'assenza dello spazio politico, Cavarero sottolinea che per le donne si aggiunge "la pervasività di un ordine simbolico dove è il soggetto androcentrico a definire in vario modo cosa esse sono [...]" (1998: 78). Questa visione ha delle conseguenze anche sul piano sociale e politico.

Guardare e raccontare sono atti di riconoscimento, che fondano un'etica della relazione. Dunque, è fondamentale un ripensamento dell'identità in termini relazionali e narrativi: il racconto è un modo per illuminare, per riconoscere e rendere visibile. Le parole scritte, pronunciate, scelte dalle donne hanno un significato nuovo e descrivono la stessa realtà con una prospettiva differente da quella dominante, ponendo l'attenzione su tematiche che non sono state sempre al centro dell'interesse collettivo. Come scrive bell hooks "Le nostre parole significano, sono azione, resistenza. Il linguaggio è anche un luogo di lotta" (1998: 64).

Se si considera la parola come strumento per definire e affermare sé stessi, Woolf rivendica che anche l'assenza della parola, il silenzio femminile ha un peso rilevante. Woolf si è fatta portavoce di una nuova figura di intellettuale femminile che Gilbert e Gubar hanno riassunto con l'espressione: "La penna è simile alla spada nel suo potere, anzi nella sua necessità, di uccidere" (2000: 14). Non riconoscere quanto possano essere fondamentali le condizioni minime necessarie per l'attività artistica di una donna, significa sminuirne il ruolo sociale e continuare ad attribuirne un coefficiente negativo. L'invito è cercare una strategia rivoluzionaria che non espropri questi lavori del loro effettivo valore.

### 3. Haushofer: l'ombra della mansarda è lo spazio per la creazione

Circa venticinque anni da quando Virginia Woolf aveva rivendicato per la donna che scrive una stanza tutta per sé, l'austriaca Marlen Haushofer pubblica il suo romanzo già dal titolo ricco di simbologie: *Die Mansarde*. Questo romanzo è forse quello che più riprende la vicenda biografica dell'autrice: una donna divisa tra la realtà domestica e la sua passione. Haushofer rappresenta un ulteriore esempio di scrittrice che riesce a ritagliarsi uno spazio per la creazione letteraria solo nella



penombra della sua cucina, anticipando il risveglio dei suoi familiari, prima che le attività domestiche la richiamino al suo compito di moglie e madre.

Haushofer si iscrive alla Facoltà di Lettere di Vienna nel 1940, ma presto rimane incinta ed è costretta ad abbandonare gli studi. Poco dopo si sposa con il dottor Manfred Haushofer, con il quale la vita matrimoniale è destinata a terminare con una separazione che vede entrambi i coniugi rimanere sotto lo stesso tetto.

Il romanzo, scritto nel 1969, è narrato da una casalinga senza nome, sposata con Hubert, un avvocato borghese. La protagonista racconta la sua monotona quotidianità domestica e il suo unico momento di svago: disegnare in soffitta. La sua routine viene sconvolta quando le arriva per posta un suo vecchio diario, che aveva scritto durante un periodo di ritiro in montagna per curarsi da un'improvvisa perdita dell'udito. Al suo ritorno, la vita non sarà più la stessa. Rivivendo i sentimenti di quei giorni difficili, sono proprio le pagine del diario che le permetteranno di realizzare quella che appare fin dall'inizio la sua personale grande impresa: disegnare la figura maestosa di un drago.

Il momento in cui la protagonista riesce a ritagliarsi uno spazio tutto per sé è la sera, l'unico in cui può dedicarsi alla passione per il disegno, ossia nei momenti di pausa dai compiti domestici. Durante la notte frammenti di immagini, ricordi e visioni si mescolano, diventando reali attraverso i disegni che lei poi realizza.

Al marito sono riservati gli spazi luminosi della casa, lo studio e il salone. Inoltre, durante il giorno lui lavora fuori casa e dunque la sera diventa un momento di riposo. Anche la donna vive alcuni spazi esterni alla casa, come il parrucchiere, ma questi rimangono sempre legati a uno stereotipo di genere. Lo spazio completamente riservato alla donna, infatti, è la parte più silenziosa e isolata della casa, la mansarda.

Il caso rappresentato dal romanzo di Haushofer è la dimostrazione di un altro concetto fondamentale nella fenomenologia di Bachelard: gli spazi privati non solo nutrono l'immaginario, ma lo potenziano. Difatti, nell'analisi della verticalità, l'attico diventa un luogo elevato, lontano dalla quotidianità e dagli occhi del mondo, un rifugio isolato dove il pensiero può espandersi liberamente. In questo senso, la mansarda diventa metafora del processo creativo.

Haushofer è come il sognatore di Bachelard che "ha la sensazione di aprirsi al mondo quando riesce a liberarsi dalle preoccupazioni che assillano la vita quotidiana e dall'angoscia trasmessa dalle ansie altrui, quando diviene *l'autore della propria solitudine*, quando può contemplare l'universo senza contare le ore" (1972: 177).

È una vera e propria celebrazione del chiaroscuro dell'intimismo bachelardiano.

La candela sulla scrivania dell'artista crea una penombra non solo fisica, tra luce della fiamma e buio della stanza, ma anche più profonda. Crea infatti l'atmosfera che favorisce nel sognatore una ripresa della condizione di altri artisti malinconici, diventando così uno spazio del ricordo e dei sogni. La fiamma è simbolo della creazione artistica, che quasi prende vita per la scrittrice, come compagna e testimone della sua solitudine, necessaria per la creazione.

La protagonista di Haushofer se ne sta solitaria, all'ombra della stanza, con la sola pagina bianca davanti a sé illuminata dalla flebile luce di una candela. La soffitta



rappresenta per lei una sorta di asilo, che permette di fare della solitudine una virtù, un ambiente in cui ha la possibilità di dare sfogo alla propria creatività. La candela rende più visibile e, quindi più familiare, qualcosa di profondo e radicato nell'animo artistico. È la "lampada che dà vita luminosa a una materia oscura", ma al contempo, è un lumino che aiuta a esplorare le oscurità della propria anima, "l'inconscio del sognatore è per lui come una casa" (Bachelard, 1996: *ebook*).

Il rifugio privato femminile "caduto al di fuori della storia" rappresenta quindi una vera e propria dimensione salvifica, che assume anche una connotazione sociale (Strigil, 2006:76). Tuttavia, anche il rifugio privato risente delle influenze del mondo quotidiano. La soffitta del romanzo di Haushofer risulta infatti come il luogo della separazione e dell'oblio, una piccola prigione autocostruita in quella più grande, domestica e quotidiana. La solitudine che caratterizza la condizione femminile non è altro che la conseguenza del vivere in un mondo fatto *dagli e per* gli uomini che relega le donne in una soffocante quotidianità.

L'ombra della mansarda, dunque, è la stanza tutta per sé nella quale la protagonista si ritira per trovarvi rifugio dalla grigia desolazione della sua vita quotidiana. Come scrive Treder:

Al tempo stesso la mansarda, che è tanto rigorosamente separata dal resto della casa, tanto che né il marito né i figli vi mettono il piede, è la simbolica trasfigurazione del problematico rapporto fra donna e uomo, della loro manchevole e mancata comunicazione (1993: 141).



Difatti, a caratterizzare il rapporto della protagonista con il marito, ci sono discorsi vaghi, caratterizzati da tabù e silenzi sulle importanti difficoltà che hanno dovuto affrontare in passato, creando nuove incomprensioni.

La mansarda, dunque, rappresenta il luogo in cui può abbandonarsi alle riflessioni e alla propria interiorità. Si sofferma sugli eventi della quotidianità, sul costante sentimento di incomprensione e sull'assenza di dialogo con il marito e con i figli.

Il paradosso è che solo all'ombra del marito e della casa, la creatività della donna esplode libera, permettendo alla donna di affermare sé stessa. Il rifugiarsi in una dimensione onirica è il suo modo per affermarsi, andando oltre la sua condizione di moglie-madre. Per tutto il corso del romanzo, la creatività della protagonista non riesce a manifestarsi nella sua completezza, rimanendo relegata a una potenzialità che si dischiude con grande difficoltà. Ogni sogno che la narratrice riporta presenta delle caratteristiche differenti rispetto agli altri. Persino alcuni oggetti o abitudini legati alla dimensione dell'ambiente domestico, vengono trasformati nella fantasia della protagonista in luoghi che fin da bambina le permettevano di evadere dalla realtà opprimente.

L'esplosione estremamente simbolica con cui si chiude il romanzo è anticipata da numerosissimi riferimenti al mondo naturale e a quello onirico. La mansarda è anche questo: "la trasformazione spaziale della tragica solitudine della sua esistenza. L'angelo del focolare [...] che resuscita la sera nella mansarda" (Treder, 1993: 144).

#### 4. Plath: l'ombra è l'impotenza contro le ingiustizie della Storia

Nel romanzo di Haushofer la condizione d'ombra (dalla visibilità pubblica) e la reclusione in uno spazio angusto, come la mansarda, supera anche il concetto di marginalità e di silenzio nel momento in cui diventa il simbolo del trionfo dell'autonomia intellettuale.

Tuttavia, emerge anche una nuova declinazione di significato simbolico attribuito all'ombra. L'improvvisa sordità della protagonista può essere infatti interpretata come una condanna da scontare per il mancato confronto con il passato. Sopravvissuta ai disastri della Seconda Guerra, la generazione a cui appartiene Haushofer deve fare i conti con il silenzio omertoso dei propri padri e mariti sulle vicende accadute, e l'unico modo per andare avanti è trovare uno spazio dove dare voce al proprio silenzio, al di fuori dei confini degli spazi della vita borghese, un vero e proprio rifugio.

Dunque, cosa accade quando l'ombra diventa metafora del silenzio della storia, della responsabilità collettiva, intesa come l'ingiustizia e il male contro i più deboli?

Per rispondere, come ultimo esempio, si vuole prendere in analisi *The Shadow*, uno dei racconti di Sylvia Plath, scritto nel 1959. Il racconto è ambientato a Winthrop, narrato in prima persona da una bambina di circa otto anni. Tutte le domeniche la ragazza segue con la madre le funzioni della chiesa metodista, alle quali il padre non partecipa mai. Piuttosto, l'uomo passa il suo tempo libero nello "studio, a fumare e a correggere i compiti di tedesco dei suoi allievi" (Plath, 2002: 1158). Allo stesso tempo, in linea con i valori dell'America degli anni '50, la madre invita la figlia a conformarsi alle aspettative sociali che vedono la donna "mansueta, pronta al perdono e pura di cuore" (Plath, 2002: 1158). Un giorno, mentre la piccola gioca con i suoi vicini, morde il fratello della sua amica che non smetteva di farle il solletico. La situazione nel vicinato precipita immediatamente e la sua famiglia viene isolata. Inizialmente la bambina è convinta che verrà chiarita la situazione, ha fiducia che la giustizia trionferà. A far crollare le sue sicurezze è però la sua amica: il vicinato ha allontanato la sua famiglia non per l'incidente del morso, ma perché suo padre è tedesco.

Alla fine del racconto, per ordine del Governo il padre deve partire nell'Ovest dove vengono mandati i cittadini tedeschi per la durata della guerra. Non c'è niente e nessuno, nemmeno Dio, che impediscano questo affronto.

In questo racconto l'ombra ironicamente riprende il nome di un supereroe americano dei fumetti degli anni Trenta che aiuta i più deboli contro le cattiverie del mondo. Tuttavia, nella realtà sociale e storica l'ombra diventa la rappresentazione del male. È in realtà metafora dell'illusione: sono le tenebre dell'impotenza contro le ingiustizie che dominano la realtà, è la solitudine dei più deboli.

Il tono tetto e severo di questo racconto è quello di un'autrice che ha combattuto contro stereotipi storici e sociali. Plath, infatti, ha vissuto in prima persona con un'esperienza familiare, la marginalizzazione. Nel racconto vi sono diretti riferimenti biografici legati alla sua famiglia: il padre Otto, era emigrato in America dal corridoio polacco nel 1901, ma morì prima dell'entrata in Guerra degli Stati Uniti.



Bottini sottolinea che in questo racconto “la guerra è presa come spartiacque a segnalare la perdita simbolica dell’innocenza, personale e collettiva” (2002: 1744).

È interessante che in questo racconto la protagonista che si rende conto del vero significato e della negatività del buio e del silenzio (di vivere e stare nell’ombra) è una bambina che precocemente deve fare i conti con una collettività negativa.

L’ombra, intesa come la condizione femminile della protagonista e quella storica di una minoranza, si potrebbe in realtà sconfiggere se la comunità, un insieme di voci, riportasse alla luce valori e cardini positivi di una società. Tuttavia, sarebbe necessario che prima vi fosse un atto di riconoscimento delle dinamiche di violenza simbolica messe in atto.

Plath è stata certamente una figura fondamentale nel panorama letterario anglo-americano, ha denunciato la condizione femminile di subalternità e ha combattuto concretamente una narrazione femminile stereotipata attraverso la sua arte. Per Plath non è stato certamente facile emergere nel panorama storico americano di sospetto e oppressione durante gli anni della Guerra Fredda. È in questo contesto che tenta di rovesciare il paradigma sociale di una femminilità accogliente e servizievole, amorevolmente rivolta alla cura dei figli. Giorgi infatti sottolinea che:

A posteriori possiamo affermare che Sylvia Plath, con la sua opera, ha contribuito più di altri a mettere in dubbio il sistema patriarcale del Secondo Dopoguerra americano: non tanto teorizzandone un’alternativa o analizzandone il modello, ma attraverso una disperata e vana rincorsa a incarnarne i paradigmi. Sarà sempre in bilico, infatti, tra il desiderio di poter esprimere il suo genio, realizzandosi come Scrittrice, e quello di soddisfare le aspettative della società, che la voleva corpo normativo e medicalizzabile (Giorgi, 2019: 29).

Plath sembra corrispondere perfettamente all’immagine dell’artista di N. Edwards: chiusa nella sua condizione di isolamento, distante dai modelli maschili che l’hanno preceduta, in ansia di essere considerata inappropriata per l’innovazione femminile (2018). La sua esitazione a esprimersi liberamente e il timore dell’autorità patriarcale sono da considerarsi come segni della “inferiorizzazione” che caratterizza la sua lotta per l’autoaffermazione artistica rispetto alla modalità maschile (*ivi*).

Nel 1958 Plath fu costretta a lasciare l’insegnamento per dedicarsi alla scrittura e visse con grande frustrazione il tempo che le faccende domestiche, i figli, e il marito sottraevano al suo lavoro. Ciò che ha sentito mancare è stata la capacità di aderire al modello femminile tradizionale, al contempo invidiando la ricchezza di tempo e di risorse di cui godevano i suoi colleghi. In una pagina dei diari scrive:

Il mio problema più grande, derivante dal mio egocentrico narcisismo di fondo, è la gelosia. Sono gelosa degli uomini [...]. È un’invidia che nasce dal desiderio di essere attiva e dinamica, non passiva e subalterna. Invidia all’uomo la libertà fisica di condurre una doppia vita: la carriera e la vita sessuale e familiare. Posso far finta di dimenticarla, ma è inutile: la mia invidia è sempre lì, insidiosa, maligna, latente (Plath, 2004: 57).



Dopo la separazione dal marito, si ritira in campagna: un periodo di grande solitudine e isolamento, all'ombra delle grandi città dove aveva vissuto per anni. Una fase che si rivela però anche di grande produttività artistica.

Il ruolo femminile resta quello relegato alla cura domestica, alla vita parsimoniosa, che non può intrecciarsi con un'ambizione professionale, né tantomeno con una florida produzione intellettuale o artistica.

Della scrittrice viene soprattutto considerato il famoso romanzo *The Bell Jar* (1963), pubblicato con lo pseudonimo di Victoria Lucas. Eppure, i diari, le poesie e i racconti sono ricchi di dettagli preziosi per scoprire la sua personalità e i lati più inediti del suo lavoro. Plath ha pubblicato i suoi racconti su prestigiose riviste letterarie come "Sewanee Review" o su riviste femminili, ma solo alcuni sono stati pubblicati e riconosciuti per il loro valore.

## 5. Conclusioni

L'espressione di Edwards "l'oscurità nutre l'immaginazione" (2018: 7) è stato lo spunto di partenza per rielaborare e riconsiderare l'ombra come spazio sociale.

L'intento di questo lavoro è stato rileggere e riconsiderare l'ombra da una prospettiva sociologica, proponendo una lettura alternativa rispetto a un immaginario collettivo e tradizionale. L'ombra, infatti, non è stata intesa come uno spazio angusto e buio legato alla sfera della paura e dell'angoscia dell'invisibile.

Piuttosto, è stata letta come luogo marginale in cui le donne hanno saputo promuovere rivoluzioni sociali e culturali, sfidando i limiti della loro condizione: una vita passata all'ombra degli uomini.

A partire dallo spunto di bell hooks, la domesticità femminile è stata reinterpretata non come luogo della sottomissione, ma come uno spazio attivo e creativo, dove l'immaginario è diventato un atto di resistenza. Per questo, un ulteriore obiettivo è stato quello di porre massima attenzione a quella zona intermedia tra luce e ombra, che favorisce la creazione artistica. In particolare, si è fatto riferimento ai lavori e alle riflessioni di Bachelard e di Durand che forniscono un orientamento teorico fondamentale per analizzare la dimensione simbolica dello spazio di lavoro delle scrittrici.

La massima rappresentante del significato simbolico dello spazio inteso come area di potere o di subalternità, è stata certamente Virginia Woolf, che nel suo saggio ha rivendicato l'imprescindibilità di uno spazio fisico e di riconoscimento del lavoro artistico femminile.

Un'immagine che è stata riproposta da Sylvia Plath nel racconto *Sunday at the Mintons* in cui risulta evidente come gli schemi stereotipati di divisione tra maschile e femminile hanno rallentato un processo di emancipazione personale e collettivo per le donne.

Dopo la pubblicazione di *A Room of One's Own*, numerose scrittrici hanno contribuito alla rivoluzione dell'immaginario collettivo. Nelle stanze più isolate, abbandonate e buie della loro casa, le scrittrici hanno dato avvio una emancipazione



sociale e a uno sfogo creativo. Pur vivendo in luoghi diversi e avendo vissuto esperienze personali differenti, Marlen Haushofer ha infatti reso protagonista del suo romanzo una donna che può dedicarsi alla sua arte soltanto quando chiusa nella mansarda della sua casa. Allo stesso tempo, nel suo racconto *The Shadow* Sylvia Plath condivide con Haushofer un'ulteriore possibile interpretazione simbolica dell'ombra: il silenzio collettivo davanti alla violenza e al male della Storia.

Gli attici e le stanze di queste scrittrici sono diventati spazi in cui sono sfuggite da un'oppressione culturale dominante e maschile. Hanno dato avvio a una nuova narrativa e hanno riorganizzato l'intero simbolismo legato agli spazi che abitavano.

Il grande lavoro svolto da queste scrittrici è stato proprio questo: hanno lavorato in uno spazio fatto di sfumature, tra le dicotomie gerarchiche, svolgendo un compito che era stato riconosciuto solo all'uomo, e rendendolo uno strumento di una liberazione sociale. È la più importante rivoluzione simbolica che, a mio parere, è stata attuata dalle scrittrici nelle mansarde.



Federica Guida  
*Luci nell'ombra*

## Bibliography

- Armstrong N. (1987), *Desire and domestic fiction*, New York, Oxford University Press.
- Bachelard G. (1961), *La flamme d'une chandelle*. Tr. It., *La fiamma di una candela*, Milano, S.E., 1996.
- Bachelard G. (1957), *La poétique de l'espace*. Tr. It., *La poetica dello spazio*, Bari, Edizioni Dedalo, 1975.
- Bachelard G. (1960), *La poétique de la rêverie*. Tr. It., *La poetica della rêverie*, Bari, Edizioni Dedalo, 1972.
- Bettelheim B. (1977), *The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales*. Tr. It., *Il mondo incantato*, Milano, Feltrinelli, 1977.
- Bourdieu P. (1998), *La Domination masculine*. Tr. It., *Il dominio maschile*, Milano, Feltrinelli, 1998.
- Brogi D. (2022), *Lo spazio delle donne*, Torino, Einaudi.
- Burchi S. (2014), *Ripartire da casa. Lavori e reti dallo spazio domestico*, Milano, Franco Angeli.
- Cavarero A. (1998), *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Milano, Feltrinelli.
- Durand G. (1963), *Les structures anthropologiques de l'Imaginaire*. Tr. It., *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Bari, Edizioni Dedalo, 1972.
- Edwards N. (2018), *Darkness: A Cultural History*, London, Reaktion Books.
- Gilbert S.M., Gubar S. (2000), *The Madwoman in the Attic: the woman writer and the nineteenth-century imagination*, New Haven, Yale University Press.
- Giorgi G.G. (2019), *Sylvia Plath. L'altare scuro del sole*, Roma, Edizioni della Sera di Giovinazzo.
- Haushofer M. (1969), *Die Mansarde*. Tr. It., *La mansarda*, Roma, Edizioni E/O, 1994.
- hooks b. (1984), *Feminist theory: from margin to center*, Boston, South End Press.
- hooks b. (1991), *Yearning: race, gender and cultural politics*. Tr. It., *Elogio del margine*, Milano, Feltrinelli, 1998.



Plath S. (1952), *Johnny Panic and the Bible of dreams*. Tr. It., "Johnny Panic e la Bibbia dei sogni" e altre prose, Milano, I Meridiani Mondadori, 2002.

Plath S. (1963), *The bell Jar*. Tr. It., *La campana di vetro*, Milano, Mondadori, 2023.

Plath S. (1982), *The Journals of Sylvia Plath*. Tr. It., *Diari*, Milano, Adelphi, 2004.

Santana-Acuña À. (2019), "Interior Spaces in Literature: A Sociological and Historical Perspective", in Bauer D. and Kelly M.J. (eds.), *The Imagery of Interior Spaces*, Punctum Books, 219-236, <https://doi.org/10.1353/book.66824>.

Seeley T. (2007), "Flights of Fancy: Spatial Digression and Storytelling in *A Room of One's Own*", in Snaith A. and Whitworth M.H. (ed.), *Locating Woolf. The Politics of Space and Place*, New York, Palgrave Macmillan, 31-45.

Solomon J. R. (1989), "Staking ground: the politics of space in Virginia Woolf's *A Room of One's Own* and *Three Guineas*", *Women's Studies*, 16: 331-347.

Southworth H. (2007), "Women and Interruption in *Between the Acts*", in Snaith A. and Whitworth M.H. (ed.), *Locating Woolf. The Politics of Space and Place*, New York, Palgrave Macmillan, 46-61.

Stevenson C. (2014), "Here Was One Room, There Another: The Room, Authorship, and Feminine Desire in *A Room of One's Own* and *Mrs. Dalloway*", *Pacific Coast Philology*, 49, 1: 112-132. <https://doi.org/10.5325/pacicoasphil.49.1.0112>.

Strigil D. (2006), "Gegen Die Wand. Zu Elfriede Jelineks Lektüre von Marlen Haushofers Roman in *Der Tod und das Mädchen V*", *Modern Austrian Literature*, 39, 3/4: 73-96.

Treder U. (1993), "La pazza nella mansarda", *Il re nero. Saggi di letteratura femminile tedesca*, Roma, Editori Riuniti, 131-147.

Woolf V. (1929), *A Room of One's Own*. Tr. It., *Una stanza tutta per sé*, Milano, Mondadori, 2016.

Woolf V. (1938), *Three Guineas*. Tr.it., *Le tre ghinee*, Milano, Mondadori, 2023.







# "Ghosting" and the implications of digital in the phenomenon of Romantic Scams

Francesco Pira  
francesco.pira@unime.it  
*University of Messina*



Roberta Casagrande  
robertaliacasagrande@gmail.com  
*University of Messina*

## Abstract

*"Ghosting" and the implications of digital in the phenomenon of Romantic Scams*

The concept of "ghosting" outlines an increasingly common social practice in online interactions, characterized by the sudden interruption of a personal communication or relationship. Its roots lie in the dynamics of contemporary society, which emphasizes individual autonomy and the pervasive use of digital media for interpersonal communication. It is to be seen as a symptom of the modern emotional paralysis and commitment anxiety that plagues many contemporary structures. The normalization of the phenomenon, perpetrated through media content, only accentuates its significant cultural and social impact, configuring ghosting as an acceptable form of relationship management. All this should be seen as a shadow of modern social interactions, revealing the complexities and contradictions of an increasingly mediatized and individualistic society. This approach aims to offer a critical vantage point for investigating interpersonal dynamics and the broader structures of power and technology that shape our reality.

## Keywords

Dark | Digital | Ghosting | Romantic Scam | Shadow | Social Media



## 1. Introduction: The Sacred within the Secular

The "shadows of the social" represent those gray and invisible zones that inhabit the margins of interpersonal relationships and contemporary society, phenomena that escape the naked eye of the norm and are located in a liminal space between presence and absence. These shadows emerge in everyday interactions, often marked by anonymity or distance mediated by digital technologies, creating a form of invisibility that, while intangible, has a concrete impact on relational dynamics. The concept of social shadows includes not only marginalized individuals, but also social practices that contribute to their symbolic alienation or disappearance from the relational landscape. Prominent among these phenomena are ghosting and online romantic scams, manifestations of a contemporary form of disappearance and identity manipulation that nurture otherness and silence.

In order to better understand the link between the construction of the imaginary and the dimension of invisibility, it is first necessary to situate the sociology of the imaginary within a theoretical path that develops through various historical stages and philosophical reflections. The imaginary is not a mere reflection of the real, but is an active tool for interpreting the world, mediating between the visible and the invisible, between what is accepted and what is removed or concealed from the collective consciousness. Unlike empirical representations, the imaginary moves on a symbolic plane, rooted in the myths, collective beliefs and dreams of a society.

Gilbert Durand (1969) points out that the imaginary is a system of signs and symbols that shapes our perception of reality, and deeply conditions the way we interpret the world. Building on this idea, the social imaginary creates categories that define what is visible, acceptable and valued within a given culture, but also what is systematically obscured or excluded: the imaginary as the site of social creation, where shared meanings are produced. (Castoriadis, 1975) The imaginary does not merely represent social reality: it shapes it and establishes the coordinates within which identities and social relations take shape. The imaginary establishes meanings that are "naturalized," making visible only certain dimensions of social life, while others remain marginal or invisible.

At this point, it is also useful to consider the perspective on "social visibility" (Bourdieu, 1979): I and power dynamics within a society determine who has access to visibility and who is deprived of it, the dominant social groups use the imaginary to maintain their privileged position, making only certain discourses and representations visible, while others are excluded. This is where the concept of invisibility comes into play: the social imaginary not only constructs the other as a "different" entity (in terms of ethnicity, gender, class), but in some cases erases him or her completely from the public scene. Otherness, then, is not only something visible, but can also become a form of absence, of non-recognition, of silence.

Riflection that can be further explored by referring to the concept of "distribution of the sensible" (Rancière, 2000), which describes how societies regulate what is perceivable and what is not. Social and political hierarchies are also reflected in a



hierarchy of perceptions: some social groups are visible, their experiences are recognized and narrated, while others remain excluded from this visibility: 'invisibility, in this sense, becomes a political and social condition, a strategy to keep certain groups on the margins of public recognition.

To return to the central research question: how do we get from the imaginary to invisibility? The social imaginary not only constructs otherness, but also determines who or what is considered "other" and, therefore, invisible or marginal.

The imaginary functions as a cultural lens that focuses certain social phenomena, making them visible and worthy of attention, while blurring or obscuring others, pushing them to the margins of social awareness. This process occurs systematically and, often, unconsciously: the imaginary institutionalizes the invisibility of certain subjects or experiences, reducing their symbolic presence in the public sphere.

The concept of "non-places" offers another perspective in this respect: certain spaces and people are relegated to "anonymous" areas of social life, as if they were absent despite being physically present. In contemporary visual culture, with its continuous flow of images and representations, reinforces these dynamics of visibility and invisibility: in the context of a society dominated by images, those who are not represented become symbolically invisible: we live in a "society of the spectacle" in which what is visible is constantly spectacularized, while what does not fit the dominant visual canons ends up being excluded. (Debord, 1967)

At this point, digital ghosting, as a relational practice, can be interpreted in the light of the sociology of the imaginary as a form of identity construction and deconstruction within contemporary society, which is highly mediatized and characterized by ephemeral and fragmented relationships. To include ghosting in the concept of the imaginary is to analyze how social interactions are, increasingly, shaped by representations and images that inhabit our digital world and help shape the way we perceive ourselves and others. This reflects a projection of power, in which the individual, through the disruption of contact, redefines or cancels his or her own presence in relational experience. This process of disappearance and invisibilization is rooted in a culture of individualism, which privileges autonomy and the possibility of selectively "existing," in line with the imaginary of freedom and control over interaction with the other. The phenomenon presents itself as the product of identity and relational fragmentation: a way of withdrawing from emotional connection, breaking ties without explanation or direct confrontation, dynamics strongly linked to the contemporary imaginary, where the individual, through digital media, perceives himself and acts as an entity capable of determining his own visibility and absence.

The possibility of "disappearing" is not only a physical act, but a symbolic gesture that reflects the desire to preserve autonomy at the expense of relational reciprocity.

Moreover, by linking "ghosting" to the imaginary, we can understand how it expresses the tension between the desire to be there and the fear of becoming too involved. In a society dominated by fleeting images and screen-mediated interactions, the practice of ghosting becomes a way to avoid the anxiety generated by social expectations, vulnerability and emotional commitment (Illouz, 2007).



This type of behavior is emblematic of digital modernity, in which the fragmentation of identity and the precariousness of human ties are reflected in relationships.

The notion of "society of the spectacle" finds an interesting connection with Habermas' analysis of the public sphere, according to which public space is the place where collective opinion is formed and social meanings are negotiated (Habermas, 1989). However, in a society dominated by media visibility, as Debord points out, the public sphere is profoundly influenced by the logics of the spectacle, which privilege superficial images and representations over dialogical confrontation based on rationality. This dynamic amplifies the invisibility of those who do not conform to the dominant canons, marginalizing them symbolically within a collective imagination oriented toward visual consumption.

The construction of otherness and social exclusion can be further analyzed through Goffman's (1963, 1959) concepts of "stigma" and "performance." Stigma serves as a symbolic device that marks the other as different or inferior, reducing them to a social category that justifies their marginalization. In parallel, social "performance" highlights how identity is continuously constructed and negotiated through interactions mediated by cultural expectations and norms. In a digital context, where representations of identity are often curated and filtered, performance becomes a tool to control visibility and social recognition, making invisibility not only a condition suffered, but such a strategic choice.

These concepts illuminate how ghosting and romantic cheating represent not only relational phenomena, but also structural dynamics related to the construction of identity and otherness. In the first case, sudden disappearance can be seen as a form of performance that reaffirms individual autonomy at the expense of relational reciprocity. In the second, stigma manifests itself through the perception of the victim as naive or guilty, contributing to her further social exclusion. Both phenomena, so ingrained in the contemporary imagination, reflect the tension between visibility and invisibility, between recognition and marginalization.

In sum, ghosting can be included in the contemporary imagination as a manifestation of relational anxiety and individualism, embodying the idea of a self-narrative that exists in fragments, in which the choice of "being there" or "not being there" is part of an exercise in controlling interaction, fueled by the power dynamics and invisibilization of modernity.

The explosion of digital communication has amplified this dynamic, in which the digital interface makes it easier to avoid direct conflict and disappear from the interaction. Turkle (2011), in his study on the impact of digital technologies on relational life, points out how communication mediated by screens and mobile devices fosters a kind of emotional detachment, individuals, in fact find themselves immersed in a reality in which physical presence is no longer necessary to maintain a relationship, but at the same time, the lack of physical contact creates greater ease in suddenly severing ties. Technology thus becomes a tool for mediating relationships, but also for isolation and escape. Ghosting represents, in this sense, the pinnacle of



relational disconnection, an act that amplifies the power of individual control and makes the other invisible, excluded from any form of recognition.

In a society characterized by what is known as liquid modernity (Bauman, 2000), interpersonal ties are increasingly fragile and flexible, reflecting the volatility and uncertainty of a constantly changing world. Relationships, like consumer objects, become easily replaceable and lack a solid foundation. Ghosting fits perfectly into this context, representing an extreme form of relational liquidity, in which presence and absence become two sides of the same coin. The sudden disappearance of an individual from a relationship not only breaks the bond but leaves the other person in a state of suspension, deprived of any explanation or emotional closure.

This situation contributes to the fragmentation of individual identity, which is increasingly "saturated" with relational and media inputs, making it fragile and easily manipulated (Gergen, 2000). Romance scams (Whitty and Buchanan, 2012) exploit victims' emotionality and trust through false identities constructed online, ghosting represents the final act of a premeditated deception and is not simply an individual relational choice to avoid conflict, but part of a calculated strategy of emotional and financial manipulation. This practice, in everyday relationships can be the result of the inability to manage commitment or the tension between autonomy and connection, as analyzed by Illouz (2007), in the context of romantic scams, the abrupt termination of contact is the last act of an exploitative plan. The purpose is not only to end the relationship, but to ensure the scammer's impunity, leaving the victim in a state of deep emotional vulnerability and often with significant economic losses

These two phenomena are not only issues of interpersonal dynamics but reveal deep cultural and social tensions related to trust, transparency and accountability, people become vulnerable to forms of manipulation that exploit physical distance and anonymity. The collective imagination, nurtured by the media and popular culture, contributes to the normalization of these practices, often presenting ghosting as an acceptable way to manage relationships. Marwick and boyd (2011) observed how digital culture promotes individual freedom at the expense of relational responsibility, creating fertile ground for similar behaviors.

The shadows of the social, then, represent not only the phenomena of invisibility and disappearance in relationships, but also the broader tensions that characterize contemporary modernity. Those highlighted so far are just two examples of how digital technology can amplify the dynamics of disappearance and alienation, making it easier for individuals to hide behind screens and fictitious identities.

## **2. Ghosting as a cultural and social phenomenon rooted in mediated communication**

Ghosting, a social practice that has gained particular relevance in the era of digitally mediated communication, is characterized by the sudden and often unexplained disappearance of an individual from a relationship or social interaction.



It has become especially prevalent in online dating and social media platforms. While this is not a historical novelty, it takes on new significance in the contemporary context as it reflects broader dynamics related to individualism, the liquidity of relationships, and the intensive use of digital technologies.

To better analyze this cultural and social phenomenon, it is necessary to examine the factors that fuel it in today's society. Ghosting is closely linked to the emotional individualism that pervades contemporary romantic relationship structures (Illouz, 2007). People are increasingly oriented to view romantic relationships in terms of consumer opportunities, with an increasing focus on personal gratification and a reduced emphasis on long-term mutual commitment. The result is that this practice becomes a way of ending a relationship without directly addressing the emotional conflict that an explicit one would entail. In other words, consumer culture has carried its values into the spheres of human relationships as well, turning others into replaceable goods rather than partners on whom one is emotionally dependent.

The dynamics of ghosting and online romance scams can be further understood through the concept of "expulsion of the other" (Han, 2017): contemporary society, characterized by individualism and fragmentation, tends to expel anything that is perceived as an obstacle to self-actualization and the continuous flow of superficial interactions. In the sphere of digital relationships, the other is often treated as a "non-thing," that is, an entity that can be easily replaced or eliminated.

Digital interfaces facilitate this expulsion, allowing individuals to abruptly break off relationships without directly addressing the emotional or relational consequences (Han, 2022). In parallel, technology-mediated communication has reshaped the way we build and maintain relationships. Messaging apps and social media have introduced an emotional distance that makes it easier for people to "disappear" from interactions (Turkle, 2011), fueling the phenomenon of ghosting.

This "disappearance" becomes a form of rejection of the other, made possible by technologies that amplify individual control over relationships.

In the context of romantic scams, the expulsion of the other takes on a manipulative dimension. It is not just an act of avoidance but the final stage of a premeditated scheme of emotional and financial exploitation. The scammer uses digital intimacy as a tool for manipulation, then expels the victim from the relationship when they have achieved their goals.

This broader view highlights the fragility of interpersonal ties in a society where communication is increasingly mediated by digital technologies. The bond between people becomes more tenuous, and the possibility of disappearing without apparent consequences increases. In this context, ghosting can be seen as a reflection of the disconnection and alienation that characterize contemporary digital interactions. Online platforms offer a kind of anonymity and absence of accountability, making it easier for individuals to avoid the confrontation and difficult conversations that a traditional breakup would require.

The issue of "in/out" manifested through ghosting, understood as the act of appearing or disappearing, underscores the complexity of contemporary relational dynamics. This phenomenon, while related to romantic relationships, should not be



confined exclusively to them. Ghosting can also occur in other types of affective relationships, such as friendship, where the dynamics of reciprocity and recognition can come to a sudden halt.

Moreover, ghosting expresses a tension between belonging and alienation, where the other is transformed into an external or replaceable element. As suggested in the concept of the "normal chaos of love" (Beck & Beck-Gernsheim, 2018), the fluidity of modern relationships amplifies these dynamics, making ties less stable and more vulnerable to sudden interruptions. In this sense, ghosting represents not only a form of relational disconnection, but also a manifestation of a broader mismatch between relational expectations and the reality of a world increasingly characterized by emotional and relational fragility.

Friendship, family or work relationships, just like romantic ones, are affected by the precariousness typical of liquid modernity. Ghosting in these relationships, although less visible or studied, raises important questions about the value of mutual recognition and the ability to sustain emotional bonds in a context where individualism prevails (Beck & Beck-Gernsheim, 2013). The disappearance of the other, whether physical or emotional, not only disrupts the relationship, but also destabilizes the sense of self and the construction of identity, which is often based on meaningful and lasting connections.

This reflection underscores the importance of problematizing ghosting as a practice not only relational, but also social and cultural, in which the dynamics of inclusion and exclusion are intertwined with the increasing mediatization of interactions. The phenomenon cannot be fully understood without considering how the global imaginary, mediated by technology, continually redefines the meaning of affective ties, intimacy and reciprocity.

A further contribution to the understanding of ghosting is found in the analysis of the "reflective self" and the transformation of intimacy in the modern era.

In contemporary society, intimate relationships are increasingly built on a fragile and temporary foundation, reflecting a radical change from traditional conceptions that emphasized stability and mutual commitment. Intimacy is perceived as a personal project rather than a shared construction between individuals, facilitating the idea that people can "turn off" relationships when they no longer meet their individual goals.

This new relational setting creates a space in which ghosting becomes a viable solution for those seeking to avoid the emotional pain and complexity of an explicit breakup. The act of abruptly breaking off a relationship aligns with a society that prizes personal autonomy and control while simultaneously diminishing the value of lasting emotional connections. Relationships that were once based on mutual promises and deep ties are now more susceptible to interruption as individuals are increasingly willing to close chapters of their lives when a relationship becomes burdensome or uncomfortable.

Digital interfaces, such as messaging apps and social media, offer opportunities for superficial connections but often do not provide the support needed to deal with the emotional complications of relationships. Exchanges can happen quickly and



casually, leading to a shallowness in interactions that can result in a lack of empathy and accountability. This condition of relational precariousness is exacerbated by the culture of consumability, where relationships are treated as exchangeable goods that are easily replaced when they no longer meet expectations.

The idea of negotiable intimacy leads to inherent fragility: the possibility to break off relationships without facing the emotional consequences generates insecurity, prompting individuals to view emotional ties as temporary contracts. This paradigm shift means that the end of a relationship can occur with a push of a button, depriving individuals of the experience of meaningful closure and the grieving that follows. Ghosting not only disrupts a bond but also contributes to a culture of disconnection that can leave lasting emotional scars.

Ghosting, then, does not just represent a gesture of indifference but becomes a symbol of a deeper relational crisis: the fragility of ties is reflected in the behavior of individuals, who may feel justified in abandoning relationships because of a lack of mutual commitment. In this scenario, the boundaries between authenticity and deception become blurred, creating an environment in which emotional honesty is often sacrificed in the name of personal comfort.

This analysis also suggests the need for deeper reflection on how digital technologies and cultural expectations influence the way we experience relationships. Recognizing the role of intimacy in the construction of identity and social connections could lead to a more conscious and responsible approach in interactions, mitigating the deleterious effects of ghosting and promoting more authentic and sustainable relationships. The social and psychological implications of ghosting are profound and deserve critical analysis: the practice not only adversely affects the mental health of its victims but also reveals a broader crisis in the modes of human interaction in contemporary society. Ghosting is symptomatic of a culture that values empathy and emotional responsibility less and less, pushing individuals to prioritize their own well-being at the expense of others. Its prevalence reflects a broader trend toward extreme individualism and a lack of social engagement that characterize many aspects of contemporary relationships.

Ghosting embodies the tensions between individualism and social responsibility, between the quest for autonomy and the need for meaningful relationships.

The sociological literature points out that ghosting is a practice that not only destroys relationships but also leaves a deep mark on the psyche of those involved, contributing to the disconnection and alienation that characterize contemporary life.

### 3. Sociology of the imaginary and liquid identity

Studies on the imaginary have highlighted the importance of collective representations in the construction of the social world and personal identity. Durand (1960) developed an anthropological theory of the imaginary, arguing that symbolic representations shape not only our perceptions of reality but also the way we construct ourselves within this reality. The imaginary is not simply a reflection of the



world but an active mediator that organizes and structures individual and collective experiences.

In the context of liquid modernity (Bauman, 2000), identity is increasingly fluid and changeable. However, this fluidity cannot be fully understood without considering the role that the imaginary plays in shaping our representations of ourselves and others. The imaginary operates through archetypes and symbols that organize our experiences in ways that transcend the simple rational level. In contemporary society, where digital technology has taken over, the imaginary is particularly relevant to understanding the new ways in which individuals construct and negotiate their identities. Digital platforms, such as social media, serve as spaces where the collective and individual imaginary intertwine, allowing people to experience and represent different versions of themselves quickly and temporarily.

The "social imaginary" is the foundation of social institutions and practices. It is not just a set of symbolic representations but a creative force that shapes the social world and gives form to reality (Castoriadis, 1987). Thus, it is responsible for the constitution of social identities and roles within a community. In the digital age, the collective imaginary continues to perform this function but does so in new and more complex ways. For example, relationships that develop online are often mediated by images and representations that are part of a technological imaginary in which identity is perceived as fluid and malleable.

In the analysis of interpersonal relationships, the contribution of the sociology of the imaginary becomes essential to understand phenomena such as ghosting and romantic cheating, which reflect the increasing fragmentation of identities and relationships. Ghosting, or the practice of suddenly breaking off a relationship without explanation, can be interpreted through the imaginary of otherness. In the digital world, the other becomes an easily replaceable and perishable figure—a relational "object" that can be discarded when no longer useful or desired.

This imaginary of otherness reflects the dynamics of relational consumption that characterize modernity. The social imaginary not only legitimizes such practices but makes them an integral part of the way relationships are experienced and perceived. As Illouz (2012) highlights in her exploration of *Why Love Hurts*, the commodification of emotions in contemporary society has transformed relationships into transactional exchanges, increasing emotional fragility and the prevalence of disconnection.

Through technological imagery, new forms of intimacy and connection are created that challenge traditional ways of building relationships. However, these forms of connection tend to be more fragile and unstable because they are based on an idealized representation of self and other. Ghosting, for example, represents not only a physical or emotional disconnection, but reflects a deeper rupture in the relational imaginary, where the other is reduced to an interchangeable entity unworthy of recognition (Durand, 1960). The fluidity of contemporary identities, accentuated by technological mediation, reflects the transformations of intimate relationships in a context of globalization and advanced capitalism. Representations of love and intimacy, often constructed through idealized imagery, contribute to the



precariousness of relationships, redefining relational hierarchies and interconnectedness across cultures that generate hybrid patterns that challenge traditional notions of intimacy and belonging (Beck & Beck-Gernsheim, 2013).

In this context, digital relationships often amplify emotional inequalities, fueling cultural misunderstandings and emotional distance. These factors contribute to ties characterized by asymmetrical emotional investments, which foster such practices. This phenomenon not only represents a relational rupture, but reflects a deeper fracture in the collective imagination, in which the other is reduced to an interchangeable entity (Illouz, 2012). Moreover, the introduction of globalized patterns of relationships, such as "world families," highlights the impact of global inequalities and tensions between cultural and legal systems, which profoundly affect intimate relationships (Beck & Beck-Gernsheim, 2013).

These dynamics are intertwined with a narrative of love that, while still promising connection and authenticity, is often rooted in unrealistic and contradictory expectations. The romantic imaginary perpetuates in fact, a consumerist model of relationships, in which emotional bonding is often subordinated to dynamics of personal satisfaction and individualism (Illouz, 2012). This leads to a structural fragility in relationships, which are increasingly experienced as temporary contracts rather than stable mutual commitments.

Social representations serve as vehicles for the dissemination of values and norms that legitimize fragmented and often superficial relational practices (Moscovici, 1961). In digital culture, these representations help create an imaginary in which relationships are perceived as temporary and easily replaced. The imaginary fosters a narrative of romantic love that, despite its idealized promises, is increasingly intertwined with the vulnerabilities of modernity. As Illouz (2012) explains, this narrative perpetuates expectations that are often in conflict with the fluid and commodified nature of contemporary intimacy, making ghosting and emotional manipulation frequent outcomes of these contradictions.

These phenomena are based on relational imagery that exploits the desire for intimacy and connection to manipulate people. The fraudster assumes a fictitious identity, constructed through an idealized self-image, which is used to deceive the other. This process reflects the fragmentation of identity in the digital age, where imagery plays a key role in the creation of multiple and artificial identities. Social representations are powerful tools for influencing the perception of reality (Moscovici, 1961), and in the case of romantic scams, these representations create an imaginary of trust and intimacy that is exploited for manipulative purposes. The imagery, however, is distorted through digital techniques such as deepfakes, making it even more difficult to distinguish the real from the fictitious. The cases under review exemplify how these deceptive digital identities leverage victims' emotional vulnerabilities, turning their quest for connection into a psychological trap.



#### 4. Romantic Scams and Relationship Scams

Romance scams represent increasingly forming through digital platforms, the line between trust and deception becoming thin and easily exploited. These scams, in which some individuals manipulate the emotions of victims for financial gain, not only

exploit the human desire for emotional connection, but also fit into a broader sociocultural issue related to the changing nature of relationships and identity in the digital age. It is a sophisticated and deceptive form of manipulation (Whitty and Buchanan, 2012), in which the victim is lured into a fictitious relationship based on the fraudster's falsification of identity that creates a deep emotional connection before exploiting it for money, leveraging feelings of trust and love, making the experience devastating not only financially but also emotionally.

Trust becomes the focus of the manipulation: in the early stages of the interaction, the perpetrators use various techniques to gain the victim's trust, including idealized self-presentation, which manifests itself in highly positive self-portraits consistent with what the victim wishes to find in a partner. This discrepancy between the real self and the virtual self is the basis of romantic scams, in which the scammer manipulates his or her identity to create an ideal person who can win the victim's heart. The trust-building process can take weeks, months or even years, during which the scammer tries to establish a strong and genuine emotional relationship in the eyes of the victim.

The fragility of online relationships, in particular, amplifies this tendency, as the lack of face-to-face interactions makes it easier for scammers to conceal their identities and manipulate information; the digitization of relationships in fact allows constant but superficial communication, in which control over shared information becomes a powerful weapon in the hands of those who intend to exploit the other. This one-sided control of information and narratives makes romantic scams an emblematic example of how power can be exercised in digital relationships.

Romantic scammers do not simply manipulate their victims' emotions; they construct elaborate narratives that legitimize their demands for money. These narratives often include dramatic elements, such as sudden financial problems, health emergencies, or work-related needs, that elicit feelings of empathy and responsibility in the victim (Whitty, 2013) The use of such narratives instrumentalizes the victim's humanity, leveraging their moral values and emotions, to extract money. In most cases, the victim does not suspect that the report is false until it is too late, as the fraudster continues to maintain constant and reassuring emotional contact, giving the impression that the report is genuine.

The phenomenon of romantic scams can be read as a manifestation of the broader social context characterized by an increasing disconnection between people. Despite the apparent digital hyperconnectedness (Giddens, 1991), trust has become a central component in maintaining personal relationships in a context of uncertainty. However, online relationships, as evidenced by romantic scams, challenge traditional notions of trust because they are based on screen-mediated



interaction in which identity can be easily manipulated. In these cases, trust is built not on direct knowledge of the other, but on digital representations that can be deeply deceptive.

Digital networks enable a decentralized and invisible form of power in which the fraudster has complete control over the narrative and information (Castells, 2009). Physical distance and anonymity offer additional power to the scammer, as the victim has no opportunity to verify the veracity of the information provided. This aspect of the romance scam highlights the role that technology plays in restructuring power dynamics in contemporary relationships, making scammers almost invulnerable until the moment they decide to break off communication or "ghost" the victim.

This represents the last stage of manipulation, in which the fraudster, having obtained what he or she wanted (money, material goods or other resources), abruptly breaks off all contact, leaving the victim disoriented and traumatized. The sudden disappearance amplifies the emotional damage, as the victim, in addition to suffering a financial loss, also faces a sudden emotional abandonment, which undermines his or her ability to trust other people in the future and has profound effects on the victims' self-esteem (Lefebvre, 2017) as they are suddenly faced with a communication gap that makes it difficult to process the end of the relationship and understand the reasons for the betrayal.

The interplay between power, trust, and deception is mediated by digital technologies, which facilitate the creation of fictitious identities and emotional manipulation: victims not only lose money, but also suffer significant emotional trauma, which can have lasting effects on their ability to form future relationships.

The social and cultural context in which these scams occur, characterized by the fluidity of human relationships and the increasing reliance on digital technologies for interpersonal connection, amplifies people's vulnerability to this type of deception.

## 5. Methodological analysis

The main objective of this investigation is to analyze the dynamics social emerging from the phenomenon of online romance scams, a phenomenon increasingly prevalent in the digital age, at the crossroads of identity manipulation and the construction of fictitious relationships, often culminating in ghosting. To explore such dynamics, a case broadcast within the Italian television program *Chi l'ha visto?* was chosen, a paradigmatic example of deception and manipulation, in which the identity of the scammer is artfully constructed through digital tools and a false self-representation.

*Chi l'ha visto?* is an investigative and in-depth program broadcast in Italy by RAI, established in 1989. Its main focus is the search for missing persons and the reconstruction of unsolved mysteries, but over the years it has expanded its mission to include coverage of crimes, frauds, and events of social and human interest. The program, currently hosted by Federica Sciarelli, airs every Wednesday in prime time



on Rai 3. One of the key elements of the program's success is its empathetic approach and ability to bring to light complex stories involving vulnerable victims.

The video describing the romantic scam case analyzed in this article was broadcast in an episode of 2023 as part of a section devoted to online scams. The case occupied a significant portion of the episode, as it raised relevant questions about the growing phenomenon, a topic that has captured the public's attention because of its topicality and prevalence.

The case analyzed represents an emblematic example of how romantic scams are constructed through the use of digital technologies and by exploiting victims' vulnerabilities. The woman was manipulated by a scammer who posed as a U.S. Army general, using a false online identity to establish a romantic relationship. The relationship was developed entirely through digital tools, such as social media messages and emails, without ever resulting in a face-to-face meeting.

The incident was covered in only one episode of the program, but its impact and scope offer important insights into the broader dynamics that characterize this type of phenomenon. The scammer exploited the victim's emotional vulnerabilities, appealing to her need for companionship and affection. Over time, he demanded sums of money to deal with alleged personal emergencies, a classic pattern in romantic scams. When the victim began to suspect that something was wrong, the scammer suddenly disappeared, leaving the victim with a deep sense of betrayal and loss.

The case was chosen because of its emblematic value and the way it represents a prime example of how online romance scams operate. The profile of the victim, an emotionally vulnerable woman, reflects a common trend: people who, despite having a seemingly stable social and economic life, seek emotional connections online and become prey to scammers skilled in psychological manipulation. Ave ndo lost her husband a few years earlier and, seeking companionship, the woman had turned to social media to find a new relationship: i her profile is representative of many victims of romantic scams, who often seek emotional connections online, finding themselves emotionally or socially isolated.

The scammer, on the other hand, was a man who operated entirely online, using a false high-ranking identity, namely that of a U.S. Army general. This type of profile is common in online romance scams: people who present themselves as authority or power figures, able to quickly gain the victim's trust. The scammer used stolen images and a well-constructed narrative to make the victim believe he or she was in a serious romantic relationship, creating a strong emotional bond before demanding sums of money for alleged financial problems related to his or her military role.

The choice of this video was motivated by the fact that the story perfectly illustrates how digital technology is not only a means of communication, but also a tool that facilitates the construction of false identities. All this allows the fraudster to maintain a physical and psychological distance while manipulating the victim's emotions, establishing a relationship that appears authentic but is, in fact, a fictitious construction. The TV show made it possible to clearly show how such scams work and to raise public awareness of this danger.



Technology plays a pivotal role in facilitating these types of scams, enabling fraudsters to create fictitious identities quickly and relatively easily. Social media and online dating platforms provide an ideal space to manipulate images, build fake profiles, and establish virtual relationships without ever meeting victims in person. Moreover, online communication, often based on text messages or video calls with manipulated technologies, allows the scammer to maintain complete control of the narrative, dosing information and using psychological techniques to create a strong but fictitious emotional bond.

Vulnerability, the search for emotional connections and misplaced trust are all aspects that reflect the growing social alienation that characterizes modernity.

The primary data consists mainly of the video of the victim's interview and testimony broadcast during the TV program. The video segment contains elements that allow for the study of not only the content of the victim's words, but also the tone, expression, and emotionality behind the speech, an analysis offers a wealth of detail that exceeds the simple textual transcript, allowing for a more nuanced understanding of the dynamics of manipulation and the psychological impact on the victim. This content provides a broader context for interpreting the scam, allowing for an examination of how the story was narrated and perceived at the public and media level. Media narratives play a key role in constructing the social meaning of events, influencing the public perception of victims and fraudsters. Therefore, the analysis of such content allows us to explore how the media treat the phenomenon of romantic scams, and how they contribute to constructing a narrative around the concept of betrayed trust and deception.

Through meticulous analysis of the testimony, it is possible to identify recurring themes such as the scammer's construction of trust, the use of fictitious identities (such as that of the "fake U.S. general"), and the emotions experienced by the victim, ranging from initial confusion to hope to ultimate fear and betrayal. These themes provide a comprehensive view of how victims are emotionally and psychologically manipulated, and how ghosting represents an ultimate weapon used by the fraudster to evade the emotional consequences of his actions.

Narrative analysis, on the other hand, will focus on how the victim narrates her experience. Through the study of language, pauses, and emotional expressions, it will be possible to understand how the victim constructs her identity within the narrative, and how she justifies her emotional and financial involvement with the fraudster. Narrative is a powerful tool for revealing the power dynamics within the fictitious relationship and for understanding how one interprets and rationalizes the deception suffered. In particular, analysis of the justifications the victim offers to explain why she believed the fraudster, and how she interprets the warning signs she ignored during the course of the relationship.

Through this analysis, it is possible to identify how the fraudster used ghosting as a strategy to avoid confrontation and to evade the consequences of his actions. Indeed, ghosting represents not only a cessation of communication, but is an act of power that leaves the victim in a state of uncertainty and vulnerability.



Online romance scams are not simply isolated events, but reflect broader dynamics related to the liquefaction of relationships, the fragmentation of identity, and the use of technology as a tool for manipulation as we have already highlighted so far.

In addition, it is important to consider the emotional impact that research can have on both the victim and the reader. Analyzing issues such as manipulation and betrayal can be particularly painful, and research must take into account the psychological implications that such issues can generate

## 6. The case study: The U.S. General

The analysis of this romantic scam case is based on the "Who Saw It?" video highlights the emotional and psychological manipulation techniques to which victims are subjected. Below we analyze in detail the phrases used and integrate their meaning into the broader context of romantic scams.

The picture used by the scammer belongs to an unsuspecting man, whose face has been stolen and integrated into a well-designed manipulation system. In the romantic scam, the use of pictures of soldiers, as shown in the attached image, immediately creates a feeling of reliability, strength and security.



FIG. 1 – *The stolen photos for romantic scams* (Source: Chi l'ha visto - Rai.it)

Scammers use seemingly believable figures to attract victims and construct a narrative to justify financial claims, such as being stranded at the border or needing medical treatment.

In this case, the victim, an 83-year-old woman, clearly says she is "madly in love," showing how deeply she has fallen into the scammer's net. This stage is central to the success of the scam: the scammers invest time in building a credible story and an emotional bond with the victim; in fact, the man is described as a "high-ranking, widowed general," elements that make him attractive and stimulate the victim's sympathy. The idea that such a powerful man chose her, an older person, increases her emotional involvement, reinforcing the illusion of a special bond.

The use of images of men in uniform, such as many of the faces in the attached image grid, proves to be an effective psychological tool here: the military often represents figures of authority and integrity, and this helps to lower the victims' defenses; the scammer then appropriates this visual credibility to construct a compelling narrative.

The victim recounts that the scammer told her that "He was coming to see me, but the flight was diverted to America, where he was stuck at the border for a \$400 bail." This is a common strategy in romantic scams: the creation of a fictitious emergency to justify an urgent request for money. Here the scammer exploits the previously created trust, leveraging the feelings of the victim who, eager to help him, goes so far as to give 640 euros from his pension.

Another element of manipulation is the use of bureaucratic or institutional terms, such as the mention of "Elizabeth of the United Nations" or a billion-dollar company, which serves to make the scammer's narrative more credible and important. Here, too, we see an effective narrative technique: the use of specific details and proper names helps keep the victim's confidence high and the feeling that the situation is real.

The scam continues with a series of incidents created by the scammer to extort more money: an accident leading to a fractured leg, a stay in the hospital with the need for payment for not disconnecting the oxygen. Here stronger emotional blackmail comes into play: the victim feels responsible for the scammer's life, who goes so far as to call himself her husband in the messages exchanged. This term amplifies the emotional commitment, convincing the victim that she has a deep connection and even a moral obligation to the scammer.

When the victim begins to worry about the life of her virtual companion, she turns to the television program and discovers that the photos belong to another person and that the name William James was actually that of a nineteenth-century psychologist. The victim's reaction is significant: despite the evidence, it takes her a while to come to terms with the fact that the person with whom she had been having this relationship does not exist.

Even after being informed of the scam, the victim says, "In two years I was happy, I loved that man." This sentence is indicative of the victim's emotional investment: despite the scam, she remains attached to the memory of the fictitious relationship that gave her happiness and comfort.



After being discovered and ghosting by blocking her on Whatsapp, the scammer attempts one last twist, reappearing and again trying to manipulate the victim with messages that paint him as a victim of the system, ready even to be arrested, but reaffirming his love for her. This comeback appeals to the empathy of the victim, who despite everything is still emotionally attached to him.

The case of Delilah, analyzed in light of the sentences and images, perfectly illustrates the manipulative cycle of romantic scams, in which the construction of a credible identity, emotional blackmail, and the use of images of soldiers and men in authority is indicative. The images in the appendix show the breadth of this phenomenon: unsuspecting men (and sometimes women), often in uniform or in positions of power, whose photos are stolen and used to deceive vulnerable people.

## 7. The case study: Due Lipa



159

The case of Gianfranco Bonzi represents one of the most dramatic and emblematic events related to the phenomenon of online romantic scams, highlighting not only the manipulative tactics used by scammers, but also the devastating emotional consequences that these virtual relationships can cause on victims. The story, recounted in detail by the TV program "Who Saw It?", moved and deeply shocked the public, revealing how the construction of fictitious bonds can culminate in tragedies of unexpected proportions.

Gianfranco Bonzi, a 59-year-old man, worked as a doorman in an elegant building in Milan's Brera district. Described by friends and acquaintances as a kind and dedicated person, Bonzi led a simple and quiet life. However, as is often the case in such cases, behind this serene facade were probably hidden desires and vulnerabilities that made him a perfect target for a romantic scam. His story began when he came into contact online with a profile apparently belonging to the famous British singer Dua Lipa. The fascination exerted by such an iconic and beloved figure probably led him to believe that this interaction was not only possible, but also a sign of a special connection that was brewing.

The scammer, using the pop star's fake profile, quickly established a virtual relationship with Bonzi, consisting of affectionate messages and implied promises. The relationship building was based on a classic but effective strategy: creating a sense of uniqueness and intimacy that would lead the victim to trust him completely. Bonzi was convinced that he had won the attention and affection of a woman admired by millions of people around the world, a condition that could give a huge boost to his self-esteem and sense of personal worth. This type of narrative, which exploits the victims' aspiration to feel special, is one of the mainstays of romantic scams.

The relationship continued for weeks, with an increasingly emotionally engaging progression. In messages, the fake profile referred to Bonzi with affectionate nicknames such as "my love," further reinforcing the feeling of authenticity of the bond. Bonzi's closest friends, as one of them told "Who Saw Him?", had noticed a



change in him: he spoke enthusiastically about the relationship and was excited about this unexpected turn in his life. However, behind this apparent happiness, emotional manipulation was taking place that would have tragic consequences.

In February 2024, the scammer began to introduce elements of financial difficulty and urgency into the narrative. This tactic, typical of romantic scams, serves to create a sense of moral obligation in the victim, who, feeling emotionally involved, also feels responsible for the welfare of the other person. In Bonzi's case, the request was about alleged financial problems related to cryptocurrency investments. The fake profile told Bonzi that he was in a complicated situation and needed financial help to solve the problem. At that point, Bonzi made two bank withdrawals, one in late February and one in early March, totaling 5,000 euros, which he sent to the scammer.

This gesture, the result of a now fully established trust, represented for Bonzi not only an act of generosity, but also a demonstration of his emotional involvement and willingness to support what he perceived as a genuine relationship. However, soon after receiving the money, the scammer suddenly broke off all communication. This sudden silence, known as ghosting, had a devastating impact on Bonzi. The man, who had become convinced of the sincerity of the connection, suddenly found himself abandoned, with no explanation and no chance to clarify what had happened.

Ghosting is a cruel tactic that, in cases like this, amplifies the victim's sense of vulnerability. Bonzi found himself coming to terms not only with the loss of money, but also with the end of a relationship that for him represented source of happiness and hope. As his friend told the broadcast, Bonzi was "nervous" and deeply disappointed. "He was convinced of the relationship he had with her, he felt betrayed. A huge disappointment," he said, describing the pain and confusion that had begun to consume Bonzi.

The sudden abandonment was not only experienced as a material loss, but struck at the heart of Bonzi's confidence in himself and others. Indeed, this kind of experience can lead to a deep emotional breakdown, especially in individuals who, like Bonzi, had become totally involved in the relationship. The feeling of having been betrayed by someone they trusted blindly combined with a sense of shame at having fallen into deception, creating a spiral of suffering from which Bonzi was unable to escape. On March 23, 2024, Bonzi disappeared, leaving behind worried friends and acquaintances unable to fully comprehend what he was going through. The search went on for months until, on June 22, his body was found in the Adda River. The identification was confirmed through DNA testing, ending an affair that left everyone speechless.

Milan prosecutors have opened an investigation for incitement to suicide and aggravated fraud, trying to trace those responsible for the deception. Authorities suspect that the fake profile was run by a foreign criminal network that specializes in romantic and financial scams. These groups often use identities of celebrities or public figures to make their narratives more credible, exploiting the seductive power and admiration that these figures inspire.



The tragic story of Gianfranco Bonzi is a warning about the danger of online emotional manipulation and the devastating psychological consequences it can cause. Beyond the financial deception, what emerges powerfully is the impact that ghosting and sudden abandonment can have on victims, leaving them in a state of emotional isolation and deep suffering. The story underscores the importance of raising awareness of these issues, encouraging people to seek help and support when they become involved in online relationships that raise doubts or concerns.

Bonzi, like many other victims, sought authentic connection and hope for happiness in the virtual relationship, finding instead a cruel deception that led him to a tragic fate. His story should serve as a lesson in recognizing the warning signs and protecting anyone who may find themselves in similar situations, while reinforcing the need for psychological and social support for victims of these crimes.

## 8. Conclusions

Online romance scams, as the cases analyzed show, are phenomena that go far beyond simple emotional deception, intertwining sociological, psychological, and economic aspects. These episodes offer a complex insight into the dynamics that characterize modern digital interaction, highlighting the crucial role of emotional vulnerability and cultural narratives. By examining these cases, significant reflections on mechanisms of manipulation, digital identity construction, and the impact of online platforms emerge. The cases of Delilah and Gianfranco highlight the attractiveness of well-constructed romantic narratives capable of exploiting archetypes deeply rooted in our collective imagination. In Delilah's case, the scammer used the image of a "widowed general" to construct an idealized figure: a strong, protective and resilient man who despite life's adversities seeks sincere love. This type of figure, already widely present in Western fiction, particularly resonates with people experiencing situations of emotional isolation, making them more likely to trust and invest in the relationship. Gianfranco, on the other hand, fell victim to another powerful narrative: that of a celebrity connection. The fake profile posing as singer Dua Lipa exploited the admiration and desire for connection with such a charismatic figure to strengthen the credibility of the relationship. This tactic is particularly effective because it associates the promise of love and attention with a person who represents an aspirational ideal, prompting the victim to believe that the relationship is unique and authentic. In both cases, the plots created by the scammers are carefully constructed to strike deep emotional chords, exploiting loneliness, the need to belong, and the desire to feel chosen. These factors explain why victims, despite warning signs, continue to trust and invest time, money and emotions. A central element of these scams is the strategic use of digital identity. Scammers steal photos and personal information to construct convincing masks that appear consistent with the stories they tell. In Delilah's case, the image of men in uniform evoked authority and integrity, lowering the victim's defenses.



For Gianfranco, on the other hand, the figure of a celebrity like Dua Lipa created an illusion of authenticity, making the scam even more sophisticated. The anonymity offered by digital platforms allows scammers to operate undisturbed, constructing fragmented identities and convincing narratives. In this context, truth is subordinated to narrative coherence, and identity performance becomes a tool for manipulating victims' emotions and perceptions. The construction of digital identity in the cases analyzed also highlights the misalignment between physical and digital reality. Where real life requires tangible evidence of authenticity, the digital environment relies on trust and the presentation of artfully manipulated fragments of reality. This discrepancy makes it particularly difficult for victims to distinguish between real and fake, contributing to their emotional involvement. A particularly devastating aspect that emerged from both cases is the psychological impact of ghosting, the sudden and total breakdown of communication by the scammer. For Delilah, this coincided with the discovery of the deception, leaving her in a state of shock and disbelief. Gianfranco, on the other hand, experienced ghosting as an unbearable betrayal, which fueled his confusion and emotional suffering.

Ghosting amplifies the sense of loss and abandonment. Victims, who had invested not only money but also emotions, suddenly find themselves without answers, forced to come to terms with the reality of an illusory relationship. In Gianfranco's case, the impact was tragic: the sense of betrayal and isolation led him to a psychological breakdown, culminating in his disappearance and the tragic discovery of his body months later.

This phenomenon underscores the need to raise awareness of ghosting, not only as a cruel act, but as a pivotal element of the manipulative strategy of romantic scams. The ability to abandon the victim without explanation strengthens the scammer's psychological control, leaving a void that often results in prolonged suffering. In addition to the emotional impacts, these scams have significant economic consequences. Delilah sacrificed part of her pension, while Gianfranco withdrew 5,000 euros from his savings, depriving himself of essential economic stability. This aspect highlights how scammers exploit not only the emotional trust but also the economic availability of victims, creating an escalation of financial demands justified by increasingly dramatic narratives. The financial impact is not limited to the loss of money; it becomes a symbol of the victim's commitment to the relationship, reinforcing their involvement and sense of obligation.

This dynamic also reflects a broader phenomenon in digital modernity: affective interaction mediated by market dynamics, where even love becomes an object of consumption and manipulation. The cases of Delilah and Gianfranco prompt us to reflect on the complexity of online romance scams and their social, psychological, and economic implications. These phenomena represent a meeting point between emotional manipulation, economic exploitation, and the manipulative potential of digital platforms.

To effectively address these dynamics, a multidimensional approach is needed. On the one hand, it is crucial to promote greater digital education, raising awareness of the risks of online interactions and providing tools to recognize warning signs. On



Francesco Pira, Roberta Casagrande

*"Ghosting" and the implications of digital in the phenomenon of Romantic Scams.*

the other hand, digital platforms must take greater responsibility, implementing identity verification mechanisms and tools to detect fraudulent behavior. It's essential to offer support to victims, both psychologically and financially, helping them overcome trauma and rebuild their trust. Only through a combination of prevention, intervention and support can we effectively counter a phenomenon that continues to claim victims worldwide, leaving behind a trail of pain and suffering.



Francesco Pira, Roberta Casagrande  
"Ghosting" and the implications of digital in the phenomenon of Romantic Scams.

## Bibliography

Augé M. (1992), *Non-lieux: Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris, Seuil.

Bauman Z. (2000), *Liquid Modernity*. London, Polity Press.

Beck, U., Beck-Gernsheim E. (2013). *Distant love*. John Wiley & Sons

Beck U., Beck-Gernsheim E. (2018). *The normal chaos of love*. John Wiley & Sons.

Bourdieu P. (1979), *La distinction: Critique sociale du jugement*. Paris, Les Éditions de Minuit.

Castoriadis C. (1975), *L'institution imaginaire de la société*. Paris Seuil.

Chi l'ha visto (2024), "Le foto rubate per le truffe romatiche", Retrieved on May 29 2019 from <http://www.chilhavisto.rai.it/dl/clv/Misteri/ContentSet-ea1f1029-abdd-472f-8b28-c50363d3dc31.html>

Coviello M. (2024), "Trovato-morto-Gianfranco-Bonzi, era stato vittima di una truffa «romantica» di una finta Dua- Lipa, *Vanityfair.it*", Retrieved on July 30 2024 from <https://www.vanityfair.it/article/trovato-morto-gianfranco-bonzi-vittima-truffa-romantica-dua-lipa>

Debord G. (1967), *La société du spectacle*. Paris, Buchet-Chastel.

Durand G. (1969), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Nanterre, Dunod.

Foucault M. (1969), *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard.

Gergen K. J. (2000), *The Saturated Self: Dilemmas of Identity in Contemporary Life*, New York, Basic Books.

Giddens A. (1992), *The Transformation of Intimacy: Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies*, Stanford, Stanford University Press.

Goffman E. (1959). *The Presentation of Self in Everyday Life*. Anchor Books.

Goffman E. (1963). *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity*. Prentice-Hall.

Habermas J. (1989). *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, MIT Press.



Francesco Pira, Roberta Casagrande  
"Ghosting" and the implications of digital in the phenomenon of Romantic Scams.

Han B.-C. (2017), *L'espulsione dell'altro. Società, percezione e comunicazione oggi*. Milano, Nottetempo.

Han B.-C. (2022), *Le non cose. Come abbiamo smesso di vivere il reale*, Torino, Einaudi.

Illouz E. (2007), *Cold Intimacies: The Making of Emotional Capitalism*, London, Polity Press.

Lefebvre M. (2017), "Digital Ghosting and the Dilemmas of Online Dating". *Journal of Sociology and Digital Culture*, 8(3): 45-60.

Lefebvre H. (2017), *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*, London, Bloomsbury Academic.

Marwick A., boyd, d. (2011), "To See and Be Seen: Celebrity Practice on Twitter". *Convergence*, 17(2): 139-158.

Marwick A. E., boyd, d. (2011), "The Drama! Teen Conflict, Gossip, and Bullying in Networked Publics", In *A Decade in Internet Time: Symposium on the Dynamics of the Internet and Society*, Oxford, Oxford Internet Institute.

Marwick A. , boyd d. (2011), "I tweet honestly, I tweet passionately: Twitter users, context collapse, and the imagined audience", *New Media & Society*, 13(1): 114-133.

Moscovici S. (1961), *La psychanalyse, son image et son public*, Paris, Presses Universitaires de France.

Rancière J. (2000), *Le partage du sensible: Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique.

RaiPlay (2024), "Liliana Resinovich: come mai l'amica sulla stessa strada non la incrociò?", *Chi l'ha visto?*, Retrieved on February 07 2024 from <https://www.raiplay.it/video/2024/02/Truffe-romantiche-scopre-a-Chi-lha-visto-che-dava-soldi-a-falso-generale-Usa---Chi-lha-visto---07022024-a9bec7f4-a524-40c1-85e2-f57a598e2126.html>

RaiPlay (2024), "La scomparsa di Gianfranco Bonzi: falsa Dua Lipa lo truffava anche sulle criptovalute," *Chi l'ha visto?*, Retrieved on May 29 2024 from <https://www.raiplay.it/video/2024/05/La-scomparsa-di-Gianfranco-Bonzi-falsa-Dua-Lipa-lo-truffava-anche-sulle-criptovalute---Chi-lha-visto---29052024-df61fa27-a152-40c3-a0cc-c49d0feeb963.html>

Taylor C. (1994), *Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition*, Princeton, Princeton University Press.



Francesco Pira, Roberta Casagrande  
*"Ghosting" and the implications of digital in the phenomenon of Romantic Scams.*

Taylor C. (1994), "The Politics of Recognition". In A. Gutmann (Ed.), *Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition*, Princeton University Press: 25-74.

Turkle S. (2011), *Alone Together: Why We Expect More from Technology and Less from Each Other*. New York, Basic Books.

Whitty M. T., Buchanan T. (2012), "The online romance scam: A serious cybercrime", *CyberPsychology, Behavior and Social Networking*, 15\*(3): 181-183.





# Vivere e morire nell'Hyperrepublic. Verso una sociologia speculativa<sup>1</sup>

Marco Castagnetto

marco.castagnettoalessio@unito.it

Culture, Politica e Società | Università di Torino



## Abstract

*To live and to die in the Hyperrepublic: Notes for a Speculative Sociology*

The paper advances some theoretical hypotheses for the development of a *speculative sociology*, which can be defined as the integration of sociological tools into intentional narrative contexts, designed to explore hypothetical scenarios. This approach enables predictive perspectives on emerging phenomena, the most striking examples including artificial intelligences, immersive technologies, and nanorobotics, wherein new possibilities demand unprecedented methodological approaches.

The theorization suggests the creation of participatory storytelling workshops with variable groups of participants, differently socialized with gamification models and predictive world-building. In alignment with its counterfactual approach, the paper adopts a hybrid theoretical-narrative structure through which it theorizes the use of imagination as a practice and of possibility as a space for negotiating future social settings.

## Keywords

Speculative | Sociology of imaginary | Storytelling | AI | World-building | Utopia

---

<sup>[1]</sup> Il titolo cita la pellicola *Vivere e morire a Los Angeles*, diretto da William Friedkin nel 1985. Il riferimento mi è sembrato interessante per le ragioni che emergeranno più oltre e relative alle narrazioni di pericolo percepito che sono emerse tra coloro cui ho sottoposto lo spunto narrativo alla base di questo articolo.



Satellite's gone way up to Mars  
Soon it'll be filled with parking cars  
I watched it for a little while  
I love to watch things on TV.

Lou Reed, *Satellite of Love* (1972)

## 1. I debiti di Vic



168

**G**li unici colori che conservavano qualche poesia fuori dagli XS erano quelle specie di shimmers tra il tungsteno e il rame pallido con cui era confezionata la carcassa esterna del pod, e Vic si trovava di tanto in tanto a pensare che ci si sarebbe cromato almeno due pareti del monocale, se un giorno fosse diventato ricco. Al momento, comunque, il problema non si poneva. Non era mai stato così tante ore fuori dal Consensus a guardare come un ebete la bocca del radiatore, cercando di farsi venire un'idea per racimolare i crediti che gli sarebbero serviti per tornare online, pagare Ray Ranjeet e cercare di moderare i fastidiosi feed che nelle ultime due settimane lo descrivevano come un pezzo di merda e per giunta poco intelligente.

Dio mio, si disse, se esisti in qualche angolo intonso del cielo potresti suggerire un infarto a Ranjeet. Magari non era il pensiero più altruista che aveva avuto nell'ultima settimana, ma neppure quello che trovava meno dignitoso. Anzi, un colpo divinamente ispirato era terribilmente più aristocratico della dimostrazione che Ray gli aveva gentilmente fornito per fargli capire cosa accadeva a chi non stava ai patti. Aveva attivato il suo disciplinatore modificato (probabilmente di produzione cinese, e se già le modifiche erano proibite ancora di più lo erano questi addware cinesi) e un cristo qualunque, colpevole solo di transitare con un avatar troppo biondo tra i tavoli del Lillix Login, aveva cominciato a laggare ed era rimasto fermo in un frame eterno, che voleva dire che l'utente era morto davvero. Cioè una persona vera, se vogliamo fare distinzioni, rimandata al creatore da una breve sequenza di microonde in mirror che gli aveva bollito il mesencefalo.

Strani tempi, quelli di Hyperrepublic. Vic faceva fatica a pensare come fosse stato il mondo di prima, ma non era una sensazione spiacevole. Dopo tutto – ne aveva sproloquiato tante volte con Zetta e Atushi – non era un merito da poco aver sradicato la maggior parte dei conflitti, l'idea convenzionale di morte e le soglie percettive più comuni, e ad averlo fatto grazie a una palla di porte logiche e di circuiti di raffreddamento in comodato gratuito. Tutti erano concordi sul fatto che il vero costo fosse una certa omologazione, ma durava soltanto tra le sei e le otto ore lavorative e poi ognuno sprofondava nella propria XS, allineava il pod e loggava al Consensus, da cui si poteva partire per qualsiasi destinazione del plurimondo.



Quando confrontava con Zetta gli UGE più bizzarri che avevano frequentato almeno una volta, ricordava e ripeteva compulsivamente il Vorex, la simulazione di una distesa di vecchie fabbriche post-fordiste popolate da enormi vagine che inseguivano gli utenti cercando di divorarli. Li divoravano interi, un po' come quei tipi vestiti da gigantesco sandwich di Shake Shack che qualche vecchia fotografia ritraeva mentre inghiottivano una cheerleader sorridente della Major League.

- Una volta ho incontrato un tizio che era disposto a darmi mille kudos se avessi giocato almeno una volta a una specie di torneo nel suo UGE, che poi era una cosa dove loggavi in un posto che sembrava la Berlino del Reich - aveva ridacchiato Zetta.

- Sai quanti ce ne sono? Su tutti i server credo, conserva sempre un certo fascino.

-

- Come tutto il resto, Vic. C'è tutto e per ogni cosa c'è qualcuno a cui interessa. - Quando in Zetta emergeva qualcosa che la contrariava, anche solo superficialmente, si guardava la mano sinistra ed estendeva il più possibile tutte le dita, producendo un impercettibile scricchiolio. - Non provi mai noia, Vic? -

- Penso che potrei farlo. Ma si può ingannarla, tenerla fuori dalla porta. Siamo tutti capaci di farlo. -

- Certo, e io forse sono più brava di te. Ho portato ad un certo grado di perfezione i nostri mondi di trailer e di feed - mormorò Zetta pagando i due Highling al lampone

- Mi sconnetto Vic. Stasera voglio provare se davvero il mio materasso di lattice è così infernale rispetto all'XS. -.<sup>2</sup>



## 2. Hyperrepublic e il suo background narrativo

Il precedente paragrafo è uno sketch di *Hyperrepublic*, uno scenario narrativo aperto e adattabile come ambientazione letteraria, visuale e di *role playing*, pensato per l'analisi speculativa partecipata (per un numero variabile di attori) di problemi legati ai possibili sviluppi delle *immersive technologies* e delle intelligenze artificiali generative. Più precisamente, è la restituzione prosastica degli sviluppi che i partecipanti hanno immaginato e costruito sulla base di un background che ipotizza un mondo futuro reso inabitabile dalle conseguenze di una drammatica crisi ambientale, i cui sopravvissuti sono costretti a vivere in sterminate megalopoli sotterranee, lavorando in miniere di *etron*, un gas dalla cui lavorazione dipende la possibilità di ottenere un microclima adatto alla sopravvivenza<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Ho scritto tutti i paragrafi narrativi presenti in questo articolo costruendoli sulle argomentazioni e le reazioni ottenute in sessioni speculative diverse. Nelle sue fondamenta, lo scenario è ispirato al romanzo *Snow Crash* di Neal Stephenson, pubblicato nel 1992 e tradotto in italiano da Paola Bertante nel 1995 (Milano: Shake), così come alla piattaforma Second Life.

<sup>3</sup> Ovviamente, *Hyperrepublic* non vuole accampare alcun tipo di attendibilità scientifica, ma una verosimiglianza che permetta lo sviluppo di riflessioni utili a porre quesiti sugli sviluppi etici, sociali e culturali possibili.

In queste megalopoli del sottosuolo coabitano società e complessi umani estremamente eterogenei per cultura, storia e tradizioni, la cui convivenza è stata armonizzata grazie all'implementazione dell'*Alternate Realities Extended Simulation* (ARES), una tecnologia immersiva estremamente sofisticata che permette la simulazione di un mondo parallelo chiamato *Consensus* e da cui è possibile ulteriormente accedere a microambienti variamente estesi generati dagli utenti, chiamati *User Generated Environments* (UGE)<sup>4</sup>. Se nel *Consensus* vige una normatività giuridica definita nella *Constitution of Onlife Behavior* (COB)<sup>5</sup>, volta a preservare la coabitazione democratica e capillarmente vigilata, gli UGE sono fondati sul reciproco consenso di quanti ne richiedono l'accesso, e possono quindi rappresentare ambienti estremamente eterogenei<sup>6</sup>. La dimensione totalizzante delle esperienze è garantita dall'alto profilo tecnologico degli Istream, dispositivi che garantiscono la costruzione biometricamente esatta degli avatar nell'*onlife* e garantiscono un'esperienza aptica indistinguibile dalla comune percezione sensoriale.

Il perimetro speculativo di Hyperrepublic è stato creato a partire dal gennaio del 2022, quando avevo cominciato a elaborare un'interazione sociologicamente eloquente delle disposizioni speculative e intersoggettive messe in campo nella narrazione partecipata. Radunando un gruppo di cinque amici che condividevano con me l'interesse per la fantascienza speculativa, avevo inizialmente richiesto a ognuno di loro di immaginare una breve serie di possibili microambienti plausibili nell'ipotesi che, in un mondo prossimo, la vita degli esseri umani si svolgesse per la gran parte in un contesto simulato coinvolgente tutti i cinque sensi. Ipotesi, appunto, che mantiene serenamente la condizione di negoziabilità del nostro futuro tecnologico e la possibilità di modellare democraticamente gli scenari, ma che assume come *più improbabile* la prospettiva di un mondo a venire tecnologicamente più frugale, ipotesi che tuttavia è analizzabile in senso speculativo<sup>7</sup>. Come seconda condizione narrativa, avevo proposto che la costruzione dei microambienti (gli UGEs) seguisse tre regole fondamentali:



<sup>4</sup> Douglas Rushkoff (2023: 39) ha citato le parole del dirigente di Oculus Rift John Carmack durante una puntata del podcast di Joe Rogan, quando ha sostenuto che, non essendo possibile dare a ognuno ciò che vuole nella realtà di un mondo in deteriorazione, la realtà virtuale sarà la nuova (unica?) possibilità di poter vivere il benessere.

<sup>5</sup> Reso popolare da Luciano Floridi (2015), il termine *onlife* descrive il progressivo sfumare dei vissuti online e offline che caratterizzerebbe il nostro passaggio all'era iperstorica. La celebre piattaforma Second Life (<https://secondlife.com/>) è un modello di interazione in qualche modo pionieristico e sul quale si è sviluppato lo spunto narrativo di Hyperrepublic, che ne discute gli assunti sull'ipotesi di un'esperienza sensorialmente totalizzante e ne estremizza le implicazioni socio-politiche.

<sup>6</sup> L'intero *Consensus* è popolato da individui digitali che interagiscono credibilmente con gli avatar degli utenti, secondo l'estremizzazione dei progetti in Unreal Engine oggi portati avanti da compagnie come 3Lateral, Cubic Motion o Epic. Si vedano, ad esempio, i progetti in tecnologia 4D per il gaming di 3Lateral: <https://www.3lateral.com/projects.html>.

<sup>7</sup> Per fortuna, oggi abbiamo un'agentività migliore di quella preconizzata nella società tecnologica di Jacques Ellul (2012, prima ed. 1977), ma è opportuno tenere presente che la retorica della rete digitale democratica è stata da tempo ridimensionata tanto dalla nuova geopolitica digitale, quanto dagli effetti della proprietà delle piattaforme, saldamente nelle mani di pochi gigacapitalisti del silicio (Staglianò, 2022).

1. i patti sociali vigenti in ogni UGE possono confermare o contraddire le norme culturali ed etiche maggioritarie, a patto che mantengano integra la dimensione consensuale e contrattuale di una *deep mediated society* (Couldry e Hepp, 2017);
2. ogni UGE è una *digitally gated community*<sup>8</sup> che risiede nel più grande spazio comune di ARES, la cui mappa è comunque spartita tra una serie di attori privati che ne gestiscono l'accesso e i servizi;
3. la costruzione degli UGEs è regolata da microtransazioni cosmetiche (Zendle, Meyer e Ballou, 2020), vale a dire dalla possibilità di acquistare tutti gli elementi dell'*environment design* da soggetti terzi sia per mezzo di valuta reale, sia di *virtual currencies*.

Gli sviluppi di quel primo incontro si sono rivelati estremamente proficui sotto il profilo dell'immaginazione sociologica: nel progredire di ogni aggiunta narrativa, andavano a integrarsi dilemmi etici che erano sì germogliati dalle percezioni soggettive dell'attualità, ma che portavano alle loro estreme conseguenze gli snodi critici della democrazia, della preservazione della libertà, della vita in una società a completa trazione finanziaria. Mi sembrò allora ipotizzabile un'analisi qualitativa di gruppo i cui esploratori fossero sufficientemente coraggiosi da accogliere una prospettiva crononautica, cercando una costruzione del dato non nel già fatto, ma nel da farsi di un futuro inteso come matrice di realtà possibili (Baumeister, Maranges e Sjästad, 2018).

Hyperrepublic è un orizzonte paradigmatico ipotetico, cioè un testo *speculativo* che muove da accadimenti, fatti e prospettive sociali i cui sviluppi *possibili* suscitano ipotesi interpretative *plausibili*. In questo contesto, intendo la plausibilità nel senso descritto da Josephson e Josephson, vale a dire la costruzione di nessi causali per mezzo di argomentazioni che non poggiano sull'enumerazione della probabilità, perché la natura ipotetica del contesto non permette la loro formalizzazione (Josephson & Josephson, 1994: 270-271). Non è improprio domandarsi perché un articolo sociologico dovrebbe raccontarci di Hyperrepublic, o più in generale quale utilità possa avere una sociologia speculativa, strutturalmente priva di attori presenti in grado di reagire ai nostri consueti strumenti di indagine. Possiamo premettere due ordini di risposte. Il primo di questi può essere chiarito guardando alla *speculative fiction*<sup>9</sup> come a un documento sociologico legittimo, in grado di costruire ambienti cognitivi e interpretativi per mezzo dell'esperienza della meraviglia (Shapiro, 2024; Polvinen, 2018: 68), così come di contribuire al dibattito etico e normativo nel caso in

<sup>8</sup> La definizione è stata usata da Rahim Kurwa (2019) per descrivere la dinamica del social network iperlocale Nextdoor (nextdoor.com), in cui i profili e le informazioni degli utenti sono disponibili soltanto per quanti vivano nello stesso quartiere. Kurwa nota come la piattaforma possa implicare un'amplificazione delle pratiche di *data surveillance* attraverso la circolazione digitale delle informazioni relazionali che nelle *gated communities* tradizionali (Le Goix e Webster, 2008) mantengono la consueta dimensione vicinale.

<sup>9</sup> Sul tema, la posizione di Aaron Passell è certo provocatoria, ma nondimeno condivisibile: «And here is where we perhaps wander into the heretical. Both in my formation as a sociologist and in my teaching, I have found that we frequently learn more from books that are fun to read» (Passell, 2013: 70).



cui si concentri sugli sviluppi della tecnologia, della bioetica o dell'elaborazione normativa. In modo non esaustivo, possiamo pensare all'impatto che le leggi della robotica ipotizzate da Isaac Asimov o le rappresentazioni biopolitiche delle narrative post-cyberpunk hanno esercitato sulle preoccupazioni morali e sociali rivolte alle nuove tecnologie e ai loro regimi economici (Vint, 2021).

In secondo luogo, possiamo guardare ad alcuni momenti di genuina sperimentazione che le scienze sociali hanno prodotto negli ultimi anni e che mostrano qualche grado di parentela con l'ipotesi proposta, allacciati come sono all'utilizzo dello *storytelling* come dispositivo di ricerca. Uno sguardo che ha una sua preistoria. Poiché non possono sfuggire le arie di famiglia che questa ipotesi condivide con la letteratura ucronica, con la storia controfattuale e con i rispettivi modelli narratologici, sembra naturale eleggere a padre putativo *Fragment d'Historie Future* di Gabriel Tarde, che Giacomo Mulè, nel bel commento alla pur tardiva edizione italiana, riconosce come il tentativo di tradurre una vita di elaborazione sociologica in un dispositivo narrativo fantastico (Mulè in Tarde, 1991: 90). Ma Tarde, nel lontanissimo 1896, maneggiava sì i suoi strumenti sociologici, ma per metterli al servizio di un'invettiva critica e satirica che nella forma narrativa trovava il suo veicolo più consono. Da quel remoto passato, i discorsi utopici e distopici hanno nutrito l'interesse di studiosi diversi per competenze e prospettiva<sup>10</sup>. Ciò che maggiormente interessa ai fini di questo studio è il passaggio all'uso *proattivo* degli immaginari distopici, una declinazione che Moylan (2000) definisce *critical dystopia* e che riconfigura le narrazioni – tanto utopiche quanto distopiche – in strumenti di elaborazione soggettiva e storicamente situata del sociale.

Ruha Benjamin, in un articolo del 2016, ha utilizzato uno sketch narrativo per mettere in discussione gli snodi cruciali del pensiero razzista e per ripensare l'inevitabilità di cui rivestiamo alcune strutture socio-culturali del presente.

A differenza della proposta di Benjamin, il dispositivo che voglio introdurre è radicalmente collaborativo, sfuggendo quindi alla tentazione di una pur lecita proposizione politica per cui si sia scelta una mimesi narrativa. Il *Laboratory of Speculative Sociology*, costruito nel 2013 all'interno della Manchester Metropolitan University e attivo per quattro anni, dimostra invece affinità soltanto nominali, essendo un edificio pensato per stimolare reazioni sinestetiche che possano informarci sui contenuti qualitativi dei rapporti tra attori e umani e non umani per mezzo della misurazione di *triggers* fisiologici come il *brain imaging* o il monitoraggio oculare (De Freitas, 2017). Possiamo leggere maggiori affinità nei contributi offerti dalla *speculative ethnology*, un insieme di strumenti pratico-discorsivi mirati tanto a costruire ipotesi plausibili per il design di nuove *empowering technologies* (Dong *et al.*, 2020; Stals *et al.*, 2019; Gunn, Otto e Smith, 2013), quanto per ampliare lo spettro delle *best practices* nelle relazioni sociali ed ecosistemiche (Fisher e Nading, 2022; Meskus, 2021; De Freitas e Truman, 2020)<sup>11</sup>. Infine, la sociologia speculativa



<sup>10</sup> Si vedano, per una campionatura recente in una letteratura molto ampia, Carter (2024), Claeys (2017) e Jameson (2005).

<sup>11</sup> <https://www.instituteforthefuture.it/futures-studies/>.

condivide una più solida aria di famiglia con alcuni sentieri battuti dai *possibility studies*<sup>12</sup> e dalla futurologia, in particolare con l'analisi dei megatrends elaborata dall'Italian Institute for Future Studies<sup>13</sup> e con la sua distinzione in *futuri plausibili* (in larga misura estrapolabili dalle tendenze maggioritarie in corso); *futuri possibili* (caratterizzati da discontinuità radicali e da singolarità che non sono implicite nei vettori presenti) e *futuri preferibili* (quelli che ci sembrano garantire condizioni di maggiore equità e benessere condivisi e per i quali è opportuno sviluppare strategie di *forecasting*)<sup>14</sup>. Utilizzando gli strumenti della narrativa partecipata e dello *story telling* collettivo – che può prendere le forme del gioco di ruolo come della scrittura a più mani – la sociologia speculativa non vuole arrestarsi a una enumerazione descrittiva fine a sé stessa, ma deve rivendicare un'identità prosociale che ne modelli la deontologia.



### 3. Dispositivi narrativi e aura digitale

L'idea fondamentale di Hyperrepublic è nata ipotizzando un futuro possibile in cui fosse portata alle estreme conseguenze la necessità di garantire uno spazio espressivo libero per qualsiasi forma di autodeterminazione soggettiva, preservando contemporaneamente le garanzie democratiche ed il *primum non nocere*. Riflettendo su questa idea narrativa, mi sembrava che il tratto saliente delle società aperte stesse correndo su un binario razionalmente motivato, ma fundamentalmente paradossale. La soggettivazione contemporanea dell'*ethos*, come immagine frattale di un numero  $n$  di visioni del mondo, vive la sua vita ancillare a fianco dell'accelerazione desiderante del consumo. In altre parole, puoi desiderare ciò che vuoi, a patto che tu sia disposto a comprarlo, come ci è stato descritto dalla nutrita schiera di critici della società consumistica capitanata da Baudrillard, Lasch, Scruton, Han, o quanti altri abbiano provato un qualche disagio nei confronti delle dittature del prodotto. Le ipotesi sviluppate dai partecipanti, infatti, hanno seguito un corso abbondantemente sbilanciato lungo il crinale distopico che ho cercato di restituire nei segmenti narrativi presenti in questo articolo. Le ragioni sono molteplici.

Innanzitutto, le coloriture pessimistiche di una buona parte della vulgata mediale (Paus, 2018) contribuiscono a costruire quella che Ann Kaplan (2015) definisce *pretraumatic stress syndrome*, un atteggiamento paralizzante che esprime oggi le conseguenze emotive di ciò che potrebbe accadere *domani*. In secondo luogo, la proposta di uno sfondo narrativo, dove ciò che è percepito e definito come artificiale coabita così intensamente con la presenza umana, sollecita un immaginario di *wounded humanism* (Rosenfeld, 2021: 236) che nasconde una natura moralistica, un

<sup>12</sup> Il *Possibility Studies Network* (PSN) è stato costituito nel 2019 come gruppo di ricercatori interessati allo studio del possibile, inteso come l'insieme di «those features, processes and events that can come into being and transform what already exists» (<https://www.possibilitystudies.net/possibility-studies>).

<sup>13</sup> <https://www.instituteforthefuture.it>.

<sup>14</sup> Si veda anche <https://elizabethjchin.com/portfolio/laboratory-of-speculative-ethnology/>.

indice degli errori possibili che indica indirettamente una corrispondente utopia auspicabile (Vieira, 2013).

Infatti, la natura dialogica di utopia e distopia rimane indissolubile tanto sotto un profilo storiografico quanto in prospettiva di metodo. Non solo questa dialettica rinvia alla costruzione di immaginari che postulano un *altro* che è sociale e antropologico al contempo (Altobelli, 2023: 70), dunque sempre relativi nel grado della loro desiderabilità, ma essa è anche lo sfondo asintotico dal quale dedurre pratiche di organizzazione del presente (Levitas, 2013). Se l'a-spazialità globalizzata e digitale necessita di nuove *policies* per mezzo delle quali gestire una meta-società in cui possano convivere pacificamente tutte quelle società che fino ad oggi avevano mantenuto i propri equilibri grazie ai confini del *nomos* tradizionale prima e dello stato nazione poi, dobbiamo fare i conti con una scelta non banale. Da un lato, il rifiuto intellettuale condiviso di ogni pretesa eurocentrica impone una forma di relativismo culturale che ha fatto guardare con il giusto sospetto qualsiasi fine della storia compiacente con il modello del libero mercato. Al contrario, tuttavia, la costruzione di questa meta-società inclusiva ha bisogno di uno sfondo normativo che si ponga non soltanto come indipendente nei confronti di tutte le ontologie, tutte le etiche e tutti i repertori, ma che sia consensualmente riconosciuto come autoritativamente superiore, come codice formante il software normativo che fa da *editor* alla pluralità delle esperienze sociali individuali e collettive.

Hyperrepublic, infatti, guarda alla rete e alle *immersive technologies* come alla *techne* tipizzante in grado di realizzare l'atopia nella quale le soggettivazioni più capillari coabitano in un *frame* simulativo totalizzato. In un ambiente digitale consensuale, è possibile uccidere senza che quest'azione presenti conseguenze legali o morali: è lo sfondo di migliaia di giochi online, e chiunque sia nato dopo gli anni Settanta del XX secolo ha provato almeno una volta l'ebbrezza di premere un grilletto di plastica e vedere un omino di pixel cadere esanime sullo schermo senza provare colpe di sorta. Presentandone le idee basilari all'amico e collega Nicola Pannofino in occasione di un convegno a Milano, avevamo ragionato sulla possibilità di estendere l'approccio in senso laboratoriale, cercando di strutturare qualche ipotesi teoretica per una nuova sociologia speculativa. È straordinario il fascino che possono esercitare le definizioni, e occorre una altrettanto straordinaria cautela per rimettere le parole al proprio posto. Che cos'è e cosa possiamo desiderare da una *sociologia speculativa*, quali sono i suoi possibili attrezzi metodologici e, soprattutto, cosa può offrire di innovativo alle scienze sociali? Possiamo condividere l'idea che il futuro debba essere il prisma necessario per una nuova sociologia (Tavory e Eliasoph, 2013)?

L'ossatura della sociologia speculativa assume, con Le Goff (1986), che i modelli collettivi d'identità si sviluppino attorno a quelle *finzioni d'umanità* in cui i soggetti proiettano aspettative, ansie e timori individuali e sociali. Non soltanto gli immaginari determinano le pratiche con cui essi sono veicolati e costantemente ri-significati (Durand, 2002), ma si fanno essi stessi pratica. Gli immaginari speculativi – cioè radicati nell'oggi ma reificati in tanti *domani* possibili – sono i momenti *instaurativi*



delle forme sociali che temiamo o ci auspichiamo. Ma che sono in entrambi i casi piene di significato e, dunque, meritevoli di un proprio allenamento immaginativo:

La vera libertà infatti e la dignità della vocazione ontologica delle persone non riposano che sulla spontaneità spirituale e sull'espressione creatrice che costituisce il campo dell'immaginario. Essa è tolleranza di tutti i regimi dello spirito, sapendo bene che il fascio di questi regimi non è di troppo all'onore poetico dell'uomo che consiste nel dare scacco al nulla del tempo e della morte. Ci pare dunque che una pedagogia dell'immaginazione si imponga a fianco della cultura fisica e di quella del ragionamento. (Durand, 1972: 432).

Pedagogia che può muovere un passo lungo la trasformazione della *pars destruens* distopica nella *pars construens* utopica, in un repertorio di "democratic practices in which the old and the new, the dystopian and the utopian elements constantly overlap" (Trenz, 2023: 78). Potremmo definire sociologia speculativa quell'integrazione degli strumenti d'analisi sociologici in contesti narrativi di *world building* creati intenzionalmente per esplorare scenari ipotizzabili, determinando quindi prospettive predittive a partire da sostrati sociali troppo nuovi per poter fornire campioni certamente attendibili. Gli esempi più eloquenti sono quelli delle intelligenze artificiali, delle *immersive technologies* e della nanorobotica, nei confronti dei quali si delineano possibilità diverse<sup>15</sup>. Da un lato, la rivoluzione dell'AI identifica una dialettica tra produttori, distributori e utenti divisi da rapporti di potere asimmetrici. I tecnici, i veri artefici dei codici, dispongono di competenze e linguaggi mediamente impenetrabili agli utenti finali e che disperdono l'aura di cui sono di solito dotate le piattaforme e i software. Con Walter Benjamin, osserviamo che il codice non è *medium*, ma *apparat* (Benjamin W., 2012), vale a dire un dispositivo preparato e sostenuto sulla base della sua natura di convenzione tra il programmatore e le complesse interazioni delle porte logiche dei microchip.

Altri *apparate* sono le interfacce senza le quali gli utenti non potrebbero utilizzare i software, non disponendo dei saperi esperti propri dei tecnici: dispositivi di mediazione significativa attraverso cui l'impersonalità della stringa si rivela in contenuti immediatamente comprensibili e disponibili come eventi sensoriali. Le interfacce sono quindi la condizione essenziale per la commercializzazione dei prodotti digitali e determinano il velo al contempo opacizzante (Burrell, 2016) e ipostatico del *macchinale*.

<sup>15</sup> L'immaginazione di alcuni autori di fantascienza intuiva certi sviluppi, oggi estremamente attuali, sulla base di tecnologie che, nel tempo in cui scrivevano, erano nelle loro fasi di sviluppo embrionale. Banali a citarsi, ma le riflessioni di Isaac Asimov sull'agentività robotica, le speculazioni di Philip Dick sulla possibile coscienza degli androidi e i cyber-incubi di William Gibson rimangono esemplari in proposito. Sarebbe tuttavia ingenuo attribuire loro una facoltà predittiva, quanto piuttosto, come ha ragionevolmente notato Roberto Paura, la capacità di «immaginare possibili futuri partendo dall'estrapolazione di tendenze in atto» (Paura 2019: 91). Ed è questa, in ultima analisi, la *liaison* più appassionata che la mia ipotesi sociologica stringe con la narrativa di fantascienza.





È un processo percepibile con maggiore evidenza agli albori della diffusione dei primi home computer. Ero poco più che un bambino quando mi fu regalato un MSX, una macchina con una CPU Z80 a 8 bit, 16 KB di RAM e un processore a 3,5 Mhz.

Un pezzo di archeologia informatica i cui input dovevano essere inseriti con stringhe in formato DOS. Ricordo un breve programma fornito come tutorial all'interno del corposo manuale, per mezzo del quale, dopo l'inserimento di una serie non indifferente di stringhe, gli altoparlanti interni emettevano il suono di un bollitore a fischio. Ci fu un contrasto profondo tra l'attesa messianica del prodigio tecnologico e la sua tremula manifestazione, oggettivamente sconfortante. Sebbene mi sia sempre interrogato sulla *ratio* di questa singolare scelta estetica, rimane il fatto che in quell'era aurorale i gradi di separazione tra programmazione e utenza, tra codice e epifania sensibile conservavano una trasparenza a oggi impensabile per il pubblico standard. Il processo di utentizzazione che si è prodotto e completato negli anni successivi ha esasperato le distanze tra i software e i loro utilizzatori, offrendoci interfacce sempre più *user friendly* che non ci richiedono alcuna competenza informatica o di *coding*. In modo solo apparentemente inatteso, l'emergere delle nuove tecnologie ha permesso di parlare di *digital aura*, i cui prodromi erano presenti, *in nuce*, già negli anni precedenti l'epoca dell'*ubiquitous computing* preconizzato da Mark Weiser nel 1988 durante il suo corso al Palo Alto Research Center. Se una possibilità del nuovo assetto post-mediale è quello di essere un mondo di *copie senza originali* (Boon, 2010: 24), l'oggetto digitale (sia esso un NFT, il mondo *free-roaming* di un videogioco o la seduta di meditazione buddhista su Second Life) abbandona il referente fisico e dunque la condizione dell'aura secondo Benjamin ma produce e conserva una nuova aura digitale (Groys, 2016). Aura che non necessita di appoggiarsi all'autenticità, ma alla pienezza dell'esperienza e dalla relativizzazione degli stimoli spazio-temporali che proprio *l'hypermediacy* può garantire (Bolter e Grusin, 1999) e che non di rado si traduce in un approccio neomagico che ri-sacralizza lo spazio asettico della computazione algoritmica (Tran e Davies, 2023).

In seconda battuta, l'AI potrebbe essere davvero la tecnologia che inaugura la nuova tecno-cultura (Davis, 2023) prometeica dello sviluppo umano. Decontestualizzando la teoria di Georgescu-Roegen (1995), il perfezionamento delle *immersive technologies* e dell'intelligenza artificiale potrebbe rappresentare l'innovazione radicale in grado di spezzare i decenni interlocutori trascorsi dall'alba della rivoluzione informatica, inaugurando un nuovo regime socio-tecnico con cui dovremmo ripensare e negoziare le nostre relazioni e i nostri assunti antropologici.

Se questa è una strada plausibile, occorre considerare non solo una nuova ontologia meta-umana<sup>16</sup>, ma soprattutto fare i conti con quella congerie di articolazioni etiche, sociali ed economiche che troveremo nelle *black boxes* dei nostri fornitori di esperienze digitali (Pasquale 2015). Con un titolo particolarmente efficace, Douglas Rushkoff sosteneva in *Program or Be Programmed* (2010) che la resistenza

<sup>16</sup> Sulle definizioni di intelligenza artificiale dovrebbe, si vedano le riflessioni più recenti di Roger Clarke (<http://www.rogerclarke.com>, visitato il 10/10/2024).

alla capillarità del digitale è futile e proprio per questa ragione è vitale sviluppare uno sguardo disincantato sugli ingranaggi che ne organizzano la complessità. L'ipotesi speculativa di Hyperrepublic sviluppa il secondo di questi due macro-processi, utilizzando il dispositivo ucronico del *what if* per interrogare le implicazioni sociali di alcuni vettori plausibili della *onlife* a venire. Se raggiungeremo la possibilità diffusa di trascorrere gran parte della nostra vita in una gigantesca simulazione consensuale, costruendo le nostre isole di preferenze, desideri e inclinazioni secondo lo stesso codice, allora dovremmo prestare un giuramento costituzionale su una carta del diritto digitale immersivo che, per autorità e universalità, supererà tutti gli ordinamenti particolari conosciuti finora.

#### 4. Oggi Vic si sente bene



177

135 dollari al mese garantivano a Vic un'esperienza simulata pressoché perfetta e una copertura sanitaria decente, che significava la certezza di assumere regolarmente insulina nel caso scoprisse di soffrire di diabete, ma nessun tipo di elaborazione cellulare se, per esempio, gli fosse venuta un'ulcera. Ecco, un'ulcera sarebbe stata un casino perché avrebbe significato almeno due ore di straordinario al giorno per un anno e mezzo per trovare i soldi per l'operazione, e in un anno e mezzo di ulcera te ne viene un'altra per la rabbia. Comunque, un Pod da 1300 dollari non se lo era mai potuto permettere e l'orizzonte non sembrava anticipare sorprese brillanti in questo senso.

C'erano anche lati positivi. La mappatura aptica era più che buona. Il sesso negli UGE era anche meglio di quello fisico: nessun odore di sudore (a meno di non comprarlo come add), nessuna ansia da prestazione, nessun difetto fisico a guastare l'esperienza.

La madre di Vic ogni tanto gli raccontava che la nonna di lei – la bisnonna Louise – era morta di diabete, e due mesi prima di morire avevano dovuto tagliarle una gamba. Vic aveva sempre avvertito in quei racconti una distanza temporale che non gli permetteva di capirne a fondo la tragicità. Qualcosa di così datato, di così inattuale che non poteva fare altro che pensare a quando la gente comunicava con i telefoni cellulari, le ingombranti mattonelle di plastica e circuiti che oggi si vedevano nei musei del Consensus. Morire di diabete voleva dire essere vissuti nella preistoria, e a Vic saliva sempre una sorta di depressione strisciante quando pensava che la sopravvivenza della specie, prima dell'avvento dei Pod, era dipesa da altri individui come lui che, quando stavi male, ti scrutavano con macchine che facevano rumori improponibili e cercavano di indovinare di quale pillola avessi bisogno. Come camminare sull'orlo dell'estinzione per migliaia di anni e non saperlo.

– Guarda che erano persone anche loro. – Zetta era solita rimproverarlo con la facilità con cui respirava – Ringrazia che la gamba alla tua bisnonna l'hanno tagliata dopo aver concepito tuo nonno, altrimenti non saresti qui a chiacchiere di estinzione. –

- *Jawohl mein frau*. Ma la bisnonna viveva ancora quando gli ospedali li finanziavano gli Stati, i distretti, pochi privati. Era un attimo che se non avevi l'*argent* facevi il salto e magari lo facevi a ottanta, massimo novant'anni. -

## 5. Persone di silicio

Nello sviluppo di Hyperrepublic, ci siamo trovati a dondolare tra entusiasmo e paura, e quest'ultima spesso si manifestava come il timore che qualcuno - dietro alla coltre del macchinale, nascosto in qualche angolo del codice - volesse assorbirci nel suo *immaginario della fine* (Ragone, 2012). Questo articolo è un'etnografia più o meno consapevole di quelle reazioni. Il fervore panico che sembra affollare i giornali odierni, a tutti gli effetti, è una forma mimetica di antropofobia, alimentata dalle nostre competenze limitate su cosa siano tanto gli esseri umani quanto i dispositivi computazionali che pure utilizziamo più volte al giorno. Certamente, alimentato anche dalla *Legio Gemina* della stampa *mainstream* più o meno intonata, la quale colleziona vendite e click sulla nostra paura che, in un domani troppo vicino, lo *Skynet* preconizzato da James Cameron<sup>17</sup> possa decidere l'obsolescenza del genere umano.

Ma il problema è più interno a noi di quanto si pensi. Come scrive Filippo Lubrano, il peccato originale dell'intelligenza artificiale è il suo nome<sup>18</sup>, sotto il quale coabitano applicazioni completamente differenti e che pure suscita in noi - grazie all'ambiguità del suo accostamento dialettico - ammirazione e tremore, rispecchiamento e alterità. Nel suo lavoro quotidiano, l'Imperscrutabile Gilda dei Tecnomanti (vale i dire quei giovani che hanno optato per le facoltà di informatica sacrificando a queste la vita sociale rimasta in dote agli studenti umanistici), non fa altro che cercare di installare altissime capacità computazionali in un ambiente comportamentale ispirato al modello umano. Il quale, sembra inutile ribadirlo, si distingue per le sue meravigliose capacità relazionali e, spesso, per le sue idiosincrasie e i suoi *bias*. Paghiamo questi specialisti proprio per migliorare questa integrazione, e grandi aziende investono in loro per ottenere risultati sempre migliori: far ricadere su di loro le paure che germinano dai nostri saperi inesperti è condanna iniqua.

La tecnologia del *Generative Pre-trained Transformer* su cui è costruito ChatGPT utilizza modelli di apprendimento automatico non supervisionato (il noto *machine learning*) e nutrito con enormi quantità di dati regressivi, mentre DeepMind sta lavorando sull'*AI planning*, cioè la capacità di elaborare un problema senza disporre di informazioni precedenti. Come una bambina, una neonata piattaforma AI deve acquisire un vocabolario naturale condiviso e poi un set più o meno ricco di dati pregressi. Nella nostra esperienza in carne e sangue, questi compiti sono abitualmente ripartiti tra il nucleo familiare e il sistema di istruzione, mentre nel

<sup>17</sup> Per quanti non abbiano goduto del discusso privilegio di attraversare coscientemente gli anni Ottanta del XX secolo, Skynet è il nome dell'intelligenza artificiale che nel film *Terminator* (1984) diviene autocosciente e decide di sterminare l'umanità per mezzo di un attacco nucleare.

<sup>18</sup> <https://www.indiscreto.org/il-progetto-q-da-allucinazioni-a-epifanie/>.



caso della nostra infante digitale vengono invece svolti da team di informatici, motivati da due ordini di problemi completamente differenti: la funzionalità del codice e la possibilità di commercializzarlo.

Dunque, almeno sotto un certo profilo, il *pavor digitalis* è davvero la mimetizzazione della paura di una figlia che abbiamo cercato di rendere sempre più simile a noi, ma che poi guardiamo con sospetto nel momento in cui dimostra i suoi talenti o cerca di acquisire un'agentività propria. E, beninteso, siamo tecnologicamente ben distanti da qualcosa che assomigli a un'agentività artificiale. Certo, si potrebbe obiettare che il pragmatismo dei programmatori può eventualmente favorire un'educazione meno empatica di quella che abbiamo ricevuto noi, ma nella maggioranza dei casi la necessità di un codice funzionale e commerciabile mal si accorda con la perversione ipotetica di chi potrebbe voler programmare un'AI sadica e sterminatrice. Tuttavia, la fenomenologia delle reazioni oscillanti tra tecno-ottimismo e tecno-pessimismo (Hammond, 2023) si gioca su quello che concepiamo come utopia o distopia (ricordiamolo, sempre relativo al nostro *zeitgeist* culturale e al contesto storico<sup>19</sup>) e sulle difficoltà che incontriamo nel definire il termine *persona*, sui suoi ruoli nei modelli sociali possibili e, in particolare, sulle implicazioni del neologismo *digital persona*. Concetto apparso all'inizio degli anni Novanta del XX secolo e definito da Roger Clarke nel 1994 in un articolo eloquentemente intitolato *The Digital Persona and its Application to Data Surveillance*, in cui ne ancorava la contestualizzazione al grande tema della sorveglianza e del controllo:



179

Dataveillance is an inevitable outcome of the data intensity of contemporary administrative practices. The physical persona is progressively being replaced by the digital persona as the basis for social control by governments and for consumer marketing by corporations. Even from the strictly social control and business efficiency perspectives, substantial flaws exist in this approach. In addition, major risks to individuals and society arise (Clarke, 1994a: 90-91).

Clarke opera una distinzione tra persona digitale attiva, passiva e pubblica, identificando nella prima una presenza dotata di agentività e capace di predisporre dei filtri per razionalizzare il bombardamento di informazioni; nella seconda la proiezione essenziale dell'impronta digitale di un soggetto (non necessariamente auto-prodotta); mentre la terza categoria raccoglie tanto le presenze online delle personalità celebri, quanto tutti quei soggetti che restringono la propria ombra digitale a funzioni particolari, come la produzione di meme o di contenuti mirati (*ibid.*, 79-82). Per chiarezza: quando navighiamo un sito e impieghiamo del tempo per selezionare i *cookies* da accettare siamo persone digitali attive; tutte le preferenze desumibili dai nostri acquisti Amazon costituiscono una parte della nostra persona passiva; l'account X di Donald Trump o il profilo Instagram di BoJack Horseman sono

<sup>19</sup> Si tratta di quella che Koselleck (2009) chiama *temporalizzazione dell'utopia* e che vede nella prospettiva cognitiva e culturale della modernità la possibilità di interpretare la storia come espressione delle volontà e delle scelte dei soggetti e delle collettività.

persone digitali pubbliche. Il Vic di Hyperrepublic è una digital persona attiva e passiva, tratteggiando un profilo di presenza online particolarmente diffuso e in cui, in qualche modo, possiamo riconoscerci quasi tutti: la sua possibilità di vivere una vita completa e sensorialmente appagante nell'*onlife*, cioè di poter disporre di una *digital selfhood* (Kerckhove e De Almeida, 2013) pressoché indistinguibile dalla sua esperienza fisica, è il contraltare della completa mappatura biometrica e comportamentale che egli ha consensualmente concesso al gigante digitale proprietario del Consensus<sup>20</sup>. Oggi, la nostra *versona* (*virtual persona*, Nierenberg, 2023) si muove tra l'onnipresente *gamification*, la cronofagia quotidiana (Giordano, 2024) e il contrabbando delle proprie preferenze (Rushkoff, 2009), dei propri stili di vita e le *persistent searches*<sup>21</sup> che si riconvertono in database comportamentali:

In this respect, and along with the examples listed above, databases are an inherent part of a host of long-term processes and strategies, such as registration of humans or the statistical evaluation of the impact of academics. Mastering databases is a part of practices which make 'states' into modern stable states; which constitutes the difference between formal-legal sovereignty and technical-actual sovereignty. In this way, databases are fundamental means of reproduction of individual societies and thereby of the international system. They are both a way of knowing and devices of order (Teboho Ansoorge, 2011: 73).



## 6. Su cosa possiamo speculare?

Dobbiamo ora domandarci cosa *non* è la sociologia speculativa. Non è una sociologia del testo che interroga la *fiction* (sia essa narrativa, cinematografica, videoludica), ma una *simulazione dei possibili* intenzionalmente e partecipativamente costruita per suscitare riflessioni, spunti e ipotesi sociologicamente istruttive. Inoltre, se la matrice atopica è evidente e agisce come misura di sicurezza verso le declinazioni utopiche o distopiche soggettive, la sociologia speculativa osserva il *ventaglio dei possibili* (Galetto, 2023) non già a partire da un *punto di divergenza*<sup>22</sup>,

<sup>20</sup> Riguardo all'*information technology*, Clarke ha sostenuto un'estrema cautela già a partire dalla metà degli anni Novanta: «The success of IT has, however, created a very serious risk that the drive for efficiency will seriously damage human values. The enthusiasm of our institutions for IT must be tempered if we are to avoid that damage. Intrinsic protections have proven inadequate, and the country's parliaments have shown themselves time and again to be stadia for bull-fighting, not for consideration of laws and economic and social priorities. In the absence of concerted action by individuals and public interest advocacy groups, 1984 will arrive; just a little late» (Clarke 1994b, 129).

<sup>21</sup> Un esempio interessante di stile di vita digitale è la *daydreaming culture*, un trend di comportamenti psicologici emersi con una certa veemenza a partire dall'emergenza per COVID-19 e diffusi soprattutto dalla generazione post-millennial. Questo insieme di pratiche prevede la supposta capacità di superare lo stato ordinario di coscienza per visitare mondi fittizi (tra i più gettonati, l'universo narrativo di Harry Potter), esperienze che sono poi condivise e discusse online in gruppi e forum dedicati (Somer *et al.*, 2021).

<sup>22</sup> Il *point of divergence* (POD), nell'analisi della letteratura ucronica, è il presupposto fittizio che divide la storia conosciuta dall'ipotesi allostorica postulata nella narrazione. Un esempio ormai classico è *The Man in the High Castle* di Philip Dick (1962), in cui il POD è l'omicidio del Presidente degli Stati Uniti Roosevelt per

come accade nelle prospettazioni ucroniche, quanto piuttosto da un *punto di singolarità plausibile* (PSP). La traiettoria su cui la mia ipotesi si muove non è nuova nella sociologia, prendendo il suo spunto dal paradigma indiziario di Carlo Ginzburg.

Lo storico italiano rintracciava gli antecedenti di questo modello epistemico nella caccia, nelle cui battute si rende necessario interpretare i segni delle prede ancora invisibili, come le orme, i rami spezzati, gli odori rimasti nei luoghi (Ginzburg, 2000: 166). Mario Cardano ha sottolineato come questa prassi sia in un certo senso connaturata agli studi sociali, in una tensione costante alla rivelazione di quanto non appare immediatamente come dato (Cardano, 2020: 23 sgg.).

Nel nostro caso, ciò che cambia radicalmente è che questa guarda a più invisibili probabili, e per farlo non ha necessità di instaurare con i suoi attori una forma di fiducia. Occorre, piuttosto, che il ricercatore stringa un patto di verosimiglianza con la propria competenza ermeneutica e con quella dei partecipanti, per mezzo della quale si potrà guardare ai possibili vettori di quella ricca messe di indizi e di impronte che un fenomeno in fieri sta lasciando nel tessuto sociale immediato. Come forma ibrida di etnografia speculativa, *role-play* e *story telling* partecipativo, la sociologia speculativa è certamente un framework di ricerca qualitativa, nonostante possa appoggiarsi al dato quantitativo per delineare una o più delle sue premesse. Ma, soprattutto, è un ragionamento presuntivo che prende il via da premesse ipotetiche che possiamo condensare in una breve formula:



$$\text{in } F, \text{ if } \Pi = \sum nR$$

Dove  $F$  è il *frame* narrativo costruito a partire da un contesto presente effettivamente accaduto o in corso di accadimento che permette un insieme variabile di ipotesi  $\Pi$ , mentre  $\sum$  rappresenta la sommatoria di un numero di inferenze plausibili  $R$ , cui deve essere riconosciuto interesse di analisi e verosimiglianza esplicativa. Ogni  $R$ , in sostanza, è un argomento postduttivo la cui verosimiglianza è data dalla natura processuale del frame  $F$  preso in esame: nel frame di Hyperrepublic, la possibilità ipotetica di raggiungere in tempi più o meno brevi una tecnologia di realtà virtuale altamente sofisticata ( $\Pi$ ) si colloca nell'orizzonte logico di quelli che sono gli interessi delle maggiori aziende del settore e dei loro investimenti più ingenti<sup>23</sup>. Seguendo questo tragitto, occorre sottolineare come la sociologia speculativa necessiti di un assetto normativo di particolare rigore per mezzo del quale definire tutti i passi della ricerca, vale a dire il suo design, l'analisi e la testualizzazione. Possiamo pensare a molte strutture teoriche plausibili per la sociologia speculativa. Dobbiamo, anzi, augurarci che la comunità scientifica si

mano di Giuseppe Zangara nel 1933, stratagemma narrativo che prelude all'universo alternativo del romanzo in cui la Germania nazista e l'Impero giapponese sono prevalsi sulle forze alleate.

<sup>23</sup> Piuttosto emblematico è stato l'*hype* intorno a *Unrecord*, il *first-person shooter* in corso di sviluppo per la game house francese Drama. L'iperrealismo grafico del trailer diffuso nell'aprile del 2023 ha fatto sospettare che si trattasse di un semplice filmato, cui l'azienda ha risposto con il rilascio di un breve *gameplay* dimostrativo. Basato sul motore Unreal Engine 5, *Unrecord* sembra porsi come un nuovo standard di dettaglio e di immersività ludica, ampliando l'odierno orizzonte delle esperienze visuali simulate (<https://www.youtube.com/watch?v=5qvVNzsjyB0>).



confronti su di un gran numero di ipotesi processuali fallimentari, così da affinare gli strumenti per convergere su una o più standardizzazioni teoriche che possano garantirne l'efficacia.

Ma come fare sociologia speculativa? Nella costruzione di Hyperreal mi sono attenuto a tre ordini di regole, che mi sembrano consigliabili per qualsiasi altra esplorazione speculativa. Queste regole, di ordine narrativo, analitico ed etico, possono essere il canovaccio sul quale costruire workshop e simulazioni con cui testare le potenzialità degli strumenti.

*Regole narrative:*

1. Il *frame* narrativo deve avere un senso che nasca da un nodo problematico presente e diveniente: la domanda di ricerca, cioè, deve essere attuale e logicamente strutturata.
2. Personaggi e *topoi* narrativi devono essere considerati come *idealtipici* e non come *ontologici*: in altre parole, le biografie devono ispirarsi a concetti sensibilizzanti *sensu* Blumer (2008: 185).
3. Le ipotesi e i modelli idealtipici devono essere eloquenti e rappresentativi, mentre la trasferibilità delle analisi che ne derivano deve essere supportata da schemi argomentativi appropriati.
4. Il *frame* narrativo non deve contenere soluzioni auto-evidenti (non è, cioè, deterministico, perché non vuole fornire soluzioni pregiudiziali, ma stimolare la riflessione sulle possibili soluzioni).

*Regole analitiche:*

1. Il processo analitico deve sottostare a un regime epistemico rigoroso, qualunque sia il paradigma metodologico implementato (modelli narratologici, *digital ethnography*<sup>24</sup>, *template analysis*, etc.).
2. Gli elementi del nostro insieme di ipotesi  $\Sigma$  devono essere scremati secondo l'ordine della plausibilità e del coinvolgimento attivo dei partecipanti.
3. La costruzione analitica deve modulare una traduzione speculativa del cosiddetto teorema di Thomas, secondo il quale se una situazione è definita come reale, saranno certamente reali le sue conseguenze (Thomas e Thomas, 1928: 571). Nel nostro caso, se la premessa narrativa è sociologicamente significativa, allora le conclusioni dell'analisi saranno trasferibili e istruttive.
4. I partecipanti devono esercitare un grado di riflessività tale da rendere manifesto il proprio posizionamento e da arginare i propri *bias* interpretativi nella costruzione del *frame* narrativo e dell'analisi successiva (*accountability*).

*Regole etiche:*

1. Il *frame* narrativo, le ipotesi e i loro elementi costitutivi devono essere eticamente fattibili, devono cioè seguire *policies* orientate ad arrecare il minor danno possibile, garantendo anonimato, privacy e perseguendo una finalità prosociale.

<sup>24</sup> Una possibilità di grande interesse è quella che prevede la diffusione online di un *frame* narrativo, lavorando analiticamente sulle reazioni e sugli sviluppi prodotti dagli attori digitali.



2. La costruzione dell'intero processo deve essere partecipata e condivisa tra tutti gli attori coinvolti nella simulazione.

Poiché ogni design speculativo sarà innervato da qualche forma di attesa soggettiva dei ricercatori, occorrerà esercitare la massima cautela nella costruzione del catalogo di ipotesi sulle quali si procederà a costruire le verosimiglianze.

Tuttavia, non sarà necessario cercare di aggirare qualsiasi forma di immaginazione teleologica<sup>25</sup>, perché i repertori di azione su cui le nostre analisi si concentreranno saranno comunque volontaristici, riflettendo le prospettive migliorative soggettive e collettive.

La forma narrativa utilizzata in questo studio preliminare non è certamente la veste unica entro la quale può presentarsi un'analisi speculativa, ma soltanto quella che ho valutato poter esercitare un maggiore impatto in una cornice testuale.

Le potenzialità più appassionanti dell'ipotesi si esprimono nella forma di workshops simulativi in cui i narratori dovranno concentrarsi su un punto di singolarità che raccolga gli interrogativi di *stakeholders* e committenti, intorno ai quali costruire gli elementi della simulazione. Per questi obiettivi, le intelligenze artificiali offrono un ventaglio di possibilità creative certamente non trascurabile. Dopotutto, saranno i nostri coinquilini, in un futuro non troppo lontano.



## 7. Finale in Silicene Maggiore

183

Dopotutto, è inutile navigare controvento, si disse. Cinquantaquattro millisecondi per loggare al Consensus, come aveva fatto ogni singolo giorno della sua vita, o almeno di quella che ricordava consciamente. Cinquantaquattro millisecondi di attesa in cui scorrevano, invisibili e servizievoli, milioni di stringhe dal mothercloud:

```
<script src="https://consensus.ik/releases/6.5.0/mframe.min.js"></script>  
</entity-db>  
<body-fullvic>  
<a-scene/event-dr>
```

Cercò di ricordarsi quell'atto interiore di gratitudine che un tempo, visibilmente più giovane, si ripeteva con una sorta di orgoglio patriottico ogni volta che si immergeva nell'Istream e si connetteva alla simulazione: abbiamo avuto il privilegio straordinario di fare a pezzi il tempo e lo spazio, e sulle loro rovine abbiamo costruito le infinite permutazioni di ciò che potremmo voler essere. Il solito brevissimo formicolio corse tra le tempie e le vertebre superiori, poi si aprirono ancora una volta i boulevard assoluti del Consensus, i pattern di palme e di chaparral appena lambiti dalle pubblicità olografiche di Presidio Boulevard, intasato di avatar come lui. «Come

<sup>25</sup> Questo vettore prospettico riconosce la validità descrittiva del *teleological behaviorism* (TEB) postulato da Howard Rachlin per affermare la natura intrinsecamente sociale della vita mentale degli individui. Secondo lo psicologo statunitense, «(a) an organism's mental life resides in its overt behavior, in its temporal and social context; (b) behaviorism is the study of the overt behavior, over time, of the organism as a whole in its temporal and social context» (Rachlin, 2013: 209).



Marco Castagnetto  
*Vivere e morire nell'Hyperrepublic*

nello zen, Vic. Corri e il resto verrà da sé. Come nello zen», pensò. Scattò con tutta la forza delle sue gambe simulate, con il sole che gli disegnava ombre perfette sul viso. *Incipit vita nova*<sup>26</sup>.



---

<sup>26</sup> Ho scritto il breve *ending* sulla base delle riflessioni congiunte di tutti i collaboratori e sull'ipotesi di una verosimile accettazione dell'*onlife habitus* come ecosistema sociale condiviso.



## Bibliography

- Altobelli D. (2023), "Soglie dell'utopia. Umano e tecnoscienza in un tempo di transizioni", *Sociologie*, IV(1): 57-73.
- Baumeister R.F., Maranges H.M., Sjøstad H. (2018), "Consciousness of the Future as a Matrix of Maybe: Pragmatic Prospecion and the Simulation of Alternative Possibilities", *Psychology of Consciousness Theory Research and Practice*, 5(3): 223-238.
- Benjamin R. (2016), "Racial Fictions, Biological Facts: Expanding the Sociological Imagination through Speculative Methods", *Catalyst: Feminism, Theory, Technoscience*, 2(2): 1-28.
- Benjamin W. (2012), "L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica", in Id., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di Pinotti A., Somaini A., Einaudi, Torino, 5-47.
- Blumer H. (2008), *Interazionismo simbolico. Prospettiva e metodo*, Bologna, Il Mulino.
- Bolter J.D., Grusin R. (1999), *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press.
- Boon M. (2010), *In Praise of Copying*, Cambridge, Harvard University Press.
- Burrell J. (2016), "How the Machine 'Thinks': Understanding Opacity in Machine Learning Algorithms", *Big Data & Society*, 3(1): 1-12.
- Cardano M. (2020), *Argomenti per la ricerca qualitativa. Disegno, analisi, scrittura*, Bologna, Il Mulino.
- Carter C. (2024), *The Rhetoric of Dystopia. Prophecies and Provocations in the Anthropocene*, London, Lexington Books.
- Claeys G. (2017), *Dystopia. A Natural History*, Oxford, Oxford University Press.
- Clarke R. (1994), "The Digital Persona and its Application to Data Surveillance", *The Information Society: An International Journal*, 10(2): 77-92.
- Clarke R. (1994b), "Dataveillance: Delivering '1984'", in Green L., Guinery R. (eds.), *Framing Technology. Society, Choice and Change*, Sydney, Allen & Unwin, 117-130.
- Couldry N., Hepp A. (2017), *The Mediated Construction of Reality*, Cambridge & Malden, Polity Press.



Davis E. (2023), *Techgnosis. Mito, magia e misticismo nell'era dell'informazione*, Roma, NERO.

Shapiro, A.N. (2024), *Decoding Digital Culture with Science Fiction*, Bielefeld, [transcript].

De Freitas E., Truman S.E. (2020), "New Empiricism in the Anthropocene: Thinking with Speculative Fiction about Science and Social Inquiry", *Qualitative Inquiry*, 27(5): 522-533.

De Freitas E. (2017), "Nonhuman Findings from the Laboratory of Speculative Sociology", *The Minnesota Review*, 88: 116-126.

Dick P.K. (1962), *The Man in the High Castle*, New York, Putnam.

Dong F., Sterling S., Schaefer D., Forbes H. (2020), "Building the History of the Future: A Tool for Culture-centered Design for the Speculative Future", *Proceedings of the Design Society. Design Conference*, Cambridge, Cambridge University Press, 1883-1890.

Durand G. (2002), *Pratique de l'Imaginaire*, Québec, Les Presses de l'Université Laval.

Durand G. (1972), *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, Bari, Dedalo.

Ellul J. (2012), *Le Système Technicien*, Paris, Le Cherche Midi.

Fisher J.B, Nading A.M. (2022), "Playing Ethnographically Living Well Together: Collaborative Ethnography as Speculative Experiment", *Ethnography 0*, DOI: <https://doi.org/10.1177/14661381221083299>.

Floridi L. (ed.) (2015), *The Onlife Manifesto. Being Human in a Hyperconnected Era*, Cham & New York, Springer.

Georgescu-Roegen N. (1995), "Economia e degradazione della materia. Il destino prometeico della tecnologia umana", in Molesti R. (ed.), *Economia e ecologia*, Pisa, Ipem Edizioni, 79-102.

Ginzburg C. (2000), *Miti emblematici. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi.

Giordano F. (2024), "'è sol virtù quel che diletta e giova'? Cronofagia, gaming, gamification", in Estremo V., Giordano F., Soldani M.T. (eds.), *Cronofagia e media. La gestione e il consumo del tempo fra cinema, arti visive, TV e web*, Milano, Meltemi, 163-183.



Groys B. (2016), *In the Flow*, London & New York, Verso.

Gunn W., Otto T., Smith R.C. (2013), *Design Anthropology. Theory and Practice*, London & New York, Bloomsbury.

Hammond M. (2023), "Optimism and Pessimism When It Comes to Theorising Technology", in Hammond M. (ed.), *Exploring Digital Technology in Education. Why Theory Matters and What to Do about It*, Bristol, Bristol University Press, 97-116.

Jameson F. (2005), *Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, London & New York, Verso.

Josephson J.R., Josephson S.J. (eds.) (1994), *Abductive Inference. Computation, Philosophy, Technology*, Cambridge, Cambridge University Press.

Kaplan A.E. (2015), *Climate Trauma. Foreseeing the Future in Dystopian Film and Fiction*, New Brunswick & London, Rutgers University Press.

Koselleck R. (2009), *Il vocabolario della modernità*, Bologna, Il Mulino.

Kurwa R. (2019), "Building the Digitally Gated Community: The Case of Nextdoor", *Surveillance & Society*, 17(1/2): 111-117.

Le Goff J. (1986), *Storia e memoria*, Torino, Einaudi.

Le Goix R., Webster C.J. (2008), "Gated Communities", *Geography Compass*, 2(4): 1189-1214.

Levitas R. (2013), *Utopia as Method. The Imaginary Reconstitution of Society*, New York, Palgrave.

Meskus M. (2021), "Speculative Feminism and the Shifting Frontiers of Bioscience: Envisioning Reproductive Futures with Synthetic Gametes through the Ethnographic Method", *Feminist Theory*, 0: 1-19.

Moylan T. (2000), *Scraps of the Untainted Sky. Science Fiction, Utopia, Dystopia*, Boulder, Westview Press.

Nierenberg A.A. (2023), "Versonas: Digital Immortality Through AI?", *Psychiatric Annals*, 53(12): 530, DOI: doi:10.3928/00485713-20231128-01.

Pasquale F. (2015), *The Black Box Society. The Secret Algorithms That Control Money and Information*, Cambridge, Harvard University Press.



Passell, A. 2013. "SF Novels and Sociological Experimentation: Examining Real World Dynamics through Imaginative Displacement", in Thomas P.L. (ed.), *Science Fiction and Speculative Fiction*, Rotterdam, Sense Publishers, 59-72.

Paura R. (2019), *Il cielo sopra il porto*, Napoli, Italian Institute for the Future.

Paus E. (ed.) (2018), *Confronting Dystopia. The New Technological Revolution and the Future of Work*, Ithaca & London, ILR Press.

Polvinen, M. (2018), "Sense-Making and Wonder: An Enactive Approach to Narrative Form in Speculative Fiction", in Dinnen Z., Warhol R. (eds.), *The Edinburgh Companion to Contemporary Narrative Theories*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 67-80.

Rachlin H. (2013), "About Teleological Behaviorism", *The Behavior Analyst*, 36(2): 209-222.

Ragone G. (ed.) (2012), *Lo spettacolo della fine. Le catastrofi ambientali nell'immaginario e nei media*, Milano, Guerini e Associati.

Rosenfeld A.S. (2021), *Character and Dystopia. The Last Men*, New York & London, Routledge.

Rushkoff D. (2023), *Solo i più ricchi. Come i tecnomiliardari scamperanno alla catastrofe lasciandoci qui*, Roma, Luiss University Press.

Rushkoff D. (2010), *Program or Be Programmed. Ten Commands for a Digital Age*, New York, OR Books.

Rushkoff D. (2009), *Life Inc. How the World Became a Corporation and How to Take it Back*, New York, Random House.

Somer E., Cardeña E., Catelan R.F., Soffer-Dudek N. (2021), "Reality Shifting: Psychological Features of an Emergent Online Daydreaming Culture", *Current Psychology*, 42: 11415-11427.

Staglianò R. (2022), *Gigacapitalisti*, Torino, Einaudi.

Stals S., Smyth M., Mival O. (2019), "UrbanIXD: From Ethnography to Speculative Design Fictions for the Hybrid City", in *Proceedings of Halfway to the Future (HTTF 2019 Nottingham)*, New York, ACM: 1-10.

Tarde G. (1991), *Frammento di storia futura*, Palermo, Flaccovio Editore.



Marco Castagnetto  
*Vivere e morire nell'Hyperrepublic*

Tavory I., Eliasoph N. (2013), "Coordinating Futures: Toward a Theory of Anticipation", *American Journal of Sociology*, 118(4): 908-942.

Teboho Ansoorge J. (2011), "Digital Power in World Politics: Databases, Panopticons and Erwin Cuntz", *Millenium: Journal of International Studies*, 40(1): 65-83.

Thomas W.I., Thomas D.S. (1928), *The Child in America. Behavior Problems and Programs*, New York, Knopf.

Tran M.K., Davies A. (2023), "Revisiting Benjamin's Aura in the Age of Mediatisation. The Digital Aura of Megachurches", *Journal of Marketing Management* 39(17-18): 1765-1799.

Trenz H-J. (2023), *Democracy and the Public Sphere. From Dystopia Back to Utopia*, Bristol, Bristol University Press.

Vieira F. (ed.) (2013), *Dystopia(n) Matters: On the Page, on Screen, on Stage*, Cambridge, Cambridge Scholars.

Vint S. (2021), *Biopolitical Futures in Twenty-First-Century Speculative Fiction*, Cambridge & New York, Cambridge University Press.

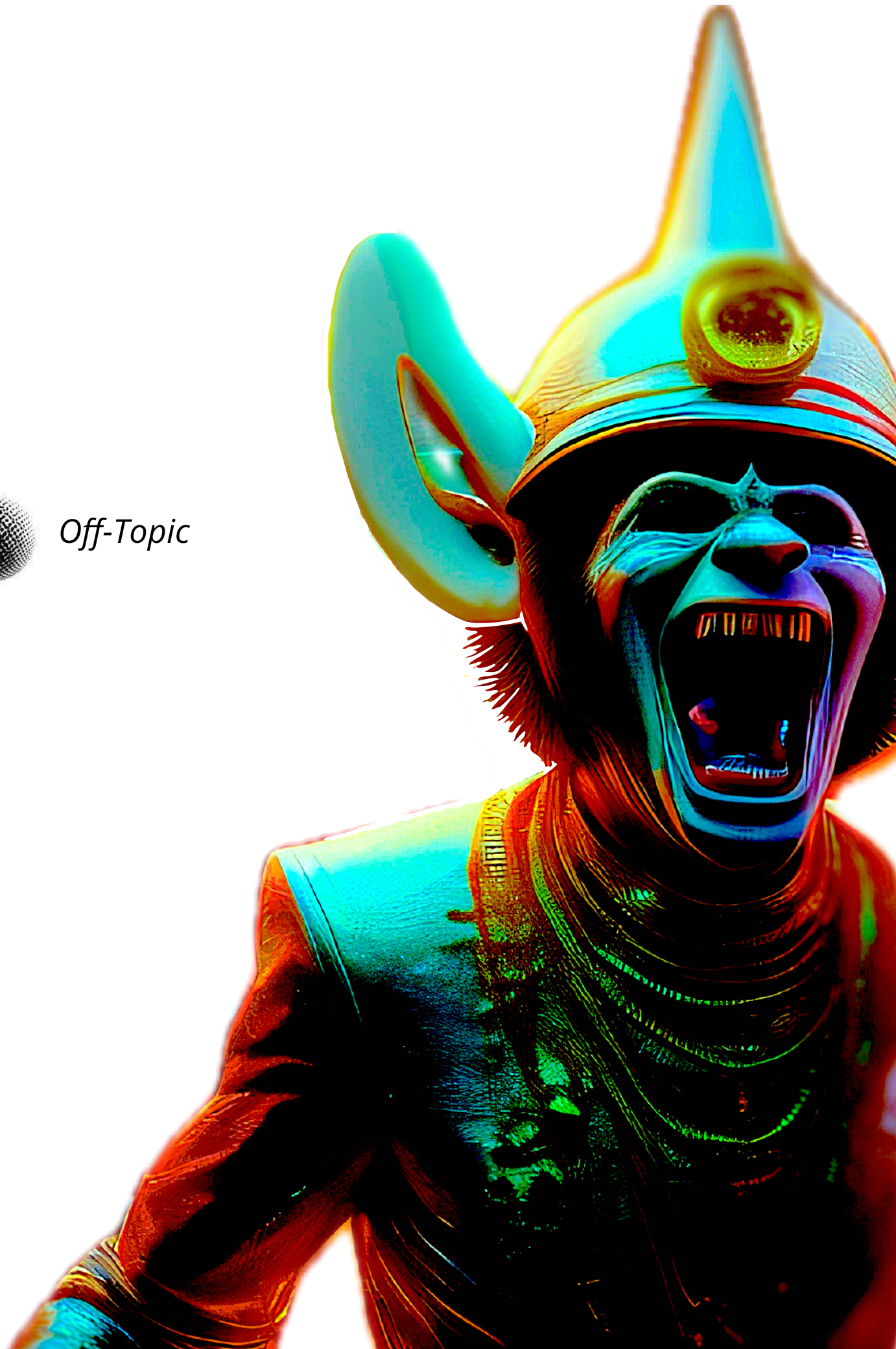
Zendle D., MeyerR., Ballou N. (2020), "The Changing Face of Desktop Video Game Monetisation: An Exploration of Exposure to Loot Boxes, Pay to Win, and Cosmetic Microtransactions in the Most-played Steam Games of 2010-2019", *PLoS ONE* 15(5): e0232780.







*Off-Topic*







# Del guardare tecnologico. Modelli d'arte contemporanea e IA

Alfonso Amendola

alfamendola@unisa.it

*Department of Business, Management & Innovation System | University of Salerno*



Martina Masullo

marmasullo@unisa.it

*Department of Political and Communication Sciences | University of Salerno*

## Abstract

*Technological Watching. Contemporary art models and AI*

The beginning of the technical reproducibility of the work and the consequent end of the concept of 'aura' (Benjamin, 1936) represents the seed of an ongoing process of artistic innovation, which has found its greatest capacity for action in the experiments made possible by artificial intelligence. The digital turn has accelerated the ongoing artistic transformations, both in terms of content and creative processes. In recent years, the debate on the identity of the artist and the value of art has gained more and more strength, especially from the imaginary that revolves around these issues. The aim of the article is to analyze the transformations taking place in contemporary art, reviewing some case studies to provide a clear picture of the current state of art. It will start with the first painting realised with artificial intelligence: 'The Next Rembrandt' and will continue with the first sale of an artwork realised with artificial intelligence at an auction house, the painting realised by the French collective Obvious. Finally, the works of some AI-artists who are exploring the potential of new technologies will be analyzed. Mario Klingemann, a German artist who in his work 'Memories of Passerby' makes the algorithm more independent; Anna Ridler, a British artist who realizes a work of co-creation with the machine; Lynn Hershman Leeson, an American artist who took part in the 2022 Venice Biennial, addressing the theme of the importance of technology in today's life and the great impact that artificial intelligence in particular has in our time.

## Keywords

Visual arts | Experimentation | Avant-garde | Visual studies | Cultural criticism





L'inizio della riproducibilità tecnica dell'opera d'arte e la conseguente fine del concetto di "aura", così come Walter Benjamin l'ha teorizzata (1936), rappresenta il seme di un processo di innovazione artistica che è attualmente in atto e che ha trovato nelle sperimentazioni rese possibili dall'intelligenza artificiale la propria massima capacità d'azione. La svolta digitale ha accelerato le trasformazioni artistiche in corso sia nell'ambito dei contenuti che del processo creativo, rendendo così fortemente evidente e significativo quel fenomeno di ipermediazione dove l'essere umano instaura un rapporto diverso con la realtà rispetto al passato.

Le piattaforme digitali hanno dato una forte spinta anche alla costruzione di quell'immaginario che, se da un lato si lega all'universo delle nuove tecnologie e dell'intelligenza artificiale, dall'altro contribuisce a legittimare i nuovi prodotti artistici che, non senza polemiche, entrano a far parte della dimensione artistica contemporanea. Così come per la macchina fotografica nel XIX secolo (Hall *et alii.*, 2013), l'emergere delle GANs (Generative Adversarial Network) nel campo dell'arte sembra destinato a inaugurare una nuova dimensione artistica che include opere generate dalle intelligenze artificiali. Queste creazioni artistiche sono destinate a progredire insieme alla tecnologia, seguendo il percorso della fotografia: dalle prime immagini sfocate, la risoluzione è migliorata nel corso degli anni e la tecnologia, una volta accessibile solo agli esperti, è ora integrata in ogni smartphone attraverso cui è accessibile a tutti e finalizzata alla costruzione di una comunicazione visiva personalizzata. La fotocamera ha reso possibile a chiunque catturare un istante, un paesaggio, un volto, aprendo la strada alla riproduzione delle immagini. Inizialmente, se molti temevano che il lavoro di artisti come pittori e scultori diventasse obsoleto e sostituibile, dopo anni di sviluppo tecnologico, se ne possono osservare le conseguenze: se i copisti che replicavano dipinti o sculture sono diventati rari, pittori e scultori continuano ad essere numerosi e diversificati. In parallelo, è emerso un movimento autonomo, il quale comprende numerosi fotografi di talento che sviluppano nuove abilità tecniche e utilizzano nuovi strumenti per creare, esprimersi, criticare e educare. Oggi, stiamo assistendo - ancora una volta - alla nascita di un nuovo mercato per un nuovo tipo di arte, dove la curiosità sociale e filosofica si fonde con l'interesse per i progressi tecnologici.

## 1. L'intelligenza artificiale: immaginario, definizioni e sperimentazioni

Se si parte dalla premessa che l'immaginario gioca un ruolo decisivo nella costruzione della realtà sociale e nei processi di mutamento sociale (Musso, 2019) l'applicazione delle nuove tecnologie e dell'intelligenza artificiale nella vita quotidiana rappresenta un caso emblematico e particolarmente indicativo di come

l'immaginario digitale abbia assunto – pienamente – la funzione di generatore, matrice della realtà tecnologica in cui siamo immersi (Morin, 1962; Castoriadis, 1975).

Se da un lato è possibile intercettare la dimensione dell'immaginario digitale "derivato" che nasce dalla digitalizzazione di elementi dell'immaginario tradizionale e in cui temi, personaggi, situazioni e generi vengono reinterpretati secondo la logica della *remix culture* (Lessig, 2009), dall'altro lato, si sviluppa l'immaginario digitale "originale", a partire proprio dalle caratteristiche uniche delle tecnologie digitali.

Quest'ultimo si esprime in forme astratte, ma di grande impatto sull'immaginario collettivo: l'immagine della rete, che richiama concetti di labirinto, la grafica 3D, che contribuisce alla definizione di concetti come immersività, realtà ibrida e metaversi e il tema dei big data, strettamente legato all'evoluzione di database, algoritmi e intelligenza artificiale.

In generale, non è possibile discutere di intelligenza artificiale senza tenere in forte considerazione il dato dell'immaginario. All'interno della cultura digitale esso ha, infatti, il compito – arduo, ma necessario – di bilanciare quella visione tecnocentrica che tende a ridurre la cultura digitale al semplice e limitante involucro semantico di "nuove tecnologie", liberandola da quella sorta di "ipoteca tecnologica" cui troppo spesso è relegata ed enfatizzando, invece, gli aspetti emotivi e la libertà dell'immaginazione (Lughi, 2023).

L'intelligenza artificiale non può attualmente essere definita in modo univoco e universale. John McCarthy, pioniere degli studi sull'IA, la descrisse come *"la scienza e l'ingegneria di creare macchine intelligenti"*. Oggi l'IA rappresenta il campo della scienza informatica che si occupa di replicare comportamenti intelligenti in computer e software, consentendo loro di eseguire attività tipicamente umane come il linguaggio, la percezione visiva, la pianificazione e il ragionamento. L'Oxford English Dictionary la definisce come *"la teoria e lo sviluppo di sistemi informatici in grado di svolgere compiti che normalmente richiedono intelligenza umana, come la percezione visiva, il riconoscimento del linguaggio, la presa di decisioni e la traduzione tra lingue"*.

Secondo Accenture<sup>1</sup>, multinazionale attiva nel settore della consulenza strategica e informatica, le quattro abilità che distinguono l'IA da un normale software sono: la percezione, la comprensione, l'azione e l'apprendimento.

La percezione si riferisce alla capacità di una macchina di percepire il mondo circostante, la comprensione le consente di comprendere e, soprattutto, classificare ciò che ha percepito, l'azione si riferisce alla capacità di agire autonomamente in base a ciò che ha percepito o compreso e, infine, l'apprendimento le consente di imparare e migliorare continuamente senza l'intervento umano. Queste quattro abilità, ma in particolare le ultime due, fanno in modo che la macchina possa essere in grado di portare avanti un'interazione sia con la dimensione sociale come spazio d'interazione che con l'ambiente come spazio d'azione.

---

<sup>1</sup> *"Intelligenza artificiale: istruzioni per l'uso"*, "Accenture"  
<https://www.accenture.com/it-it/insights/artificial-intelligence-summary>  
[index?c=acn\\_glb\\_semcapabilitiesgoogle\\_13645286&n=psgs\\_0523&gclid=CjwKCAiAslGrBhAAEiwAEzMIC2qpOQZz\\_tEaVsqqE1c2X3OAKpir\\_yxfgbaSORFQ3fP7-318L31PioBoCm3wQAVD\\_BwE&gclid=aw.ds](https://www.accenture.com/it-it/insights/artificial-intelligence-summary?c=acn_glb_semcapabilitiesgoogle_13645286&n=psgs_0523&gclid=CjwKCAiAslGrBhAAEiwAEzMIC2qpOQZz_tEaVsqqE1c2X3OAKpir_yxfgbaSORFQ3fP7-318L31PioBoCm3wQAVD_BwE&gclid=aw.ds)



Il primo ad interrogarsi sulla possibilità delle macchine di poter pensare – “*can machine think?*” - è stato Alan Turing che, con le sue ricerche, ha dato inizio agli studi sull’IA (Turing, 1950). Il suo test, noto come Test di Turing o Imitation Game – da cui prende il titolo l’omonimo film del 2014 - sfidava una macchina a ingannare l’interlocutore facendosi passare per un essere umano. Questo test ha contribuito a definire il concetto di intelligenza artificiale. Il Dartmouth Artificial Intelligence Summer Research Project del 1956<sup>2</sup>, un seminario estivo promosso e organizzato da John McCarthy, Marvin Minsky (Università di Harvard), Nathaniel Rochester (I.B.M Corporation) e Claude Shannon (Bell Telephone Laboratories), è considerato il punto nodale della ricerca e del dibattito scientifico sull’IA. Questo progetto ambizioso anticipò molte delle moderne sfide dell’intelligenza artificiale, aprendo la strada a una vasta gamma di studi che confluiscono oggi in varie discipline, tra cui l’informatica, le scienze cognitive, la robotica, la matematica e la logica.

Nel 1958, lo psicologo Frank Rosenblatt presentò il Perceptron<sup>3</sup>, un modello di rete neurale artificiale capace di apprendere da dati di input e di dimostrare la fattibilità di modelli computazionali ispirati al funzionamento del cervello umano – il primo di questo genere – che rappresentò un ulteriore progresso nel dibattito sull’intelligenza artificiale.

Nel 1969, mentre gli studi sul Perceptron sembravano arrestarsi, un gruppo di ricercatori della Stanford University sviluppa un software chiamato Heuristic DENDRAL<sup>4</sup>. Questo software, basato su euristiche, era progettato per identificare molecole organiche utilizzando i dati forniti da uno spettrometro di massa. Heuristic DENDRAL fu un precursore dei “sistemi esperti”, capaci di risolvere problemi specifici in campi di conoscenza definiti, aprendo così nuove vie nello sviluppo dell’IA.

Successivamente, sempre presso l’Università di Stanford, fu creato MYCIN, un altro sistema esperto utilizzato nel settore biomedico per diagnosticare la presenza di batteri nel sangue dei pazienti. Nel 1979, Geoffrey Hinton e James Anderson organizzarono un seminario a La Jolla, in California, per esplorare il paradigma delle reti neurali da un punto di vista psicologico, pubblicando poi nel 1981 “Parallel Models of Associative Memory”.

Oggi, l’intelligenza artificiale ha molteplici applicazioni in diversi settori, non solo industriali ma anche domestici. L’Osservatorio di Intelligenza Artificiale ha identificato sei categorie di soluzioni, ognuna con scopi specifici:

- elaborazione intelligente dei dati: algoritmi che analizzano dati per estrarre informazioni e prendere decisioni. Questi includono analisi predittive e rilevamento di frodi;
- chatbot assistenti virtuali: software che forniscono assistenza o servizi agli utenti attraverso comandi vocali o testuali, come il Customer Care aziendale;



<sup>2</sup> “AI history: la conferenza di Dartmouth” <https://www.klondike.ai/storia-ai-conferenza-dartmouth/>

<sup>3</sup> CAPPELLI M. “*perceptrone*” in Enciclopedia della Scienza e della Tecnica, Treccani, 2008

<sup>4</sup> <https://www.britannica.com/technology/DENDRAL>



- elaborazione del linguaggio naturale (NLP): soluzioni che comprendono e manipolano il linguaggio naturale, come traduzione automatica e generazione di testo;
- visione artificiale: algoritmi che consentono ai computer di comprendere il contenuto di immagini o video, utilizzati per il riconoscimento di oggetti e persone, la sorveglianza e l'analisi di immagini;
- Machine Learning e Deep Learning: tecniche che consentono ai computer di apprendere dai dati e migliorare le prestazioni nel tempo, utilizzate in molte applicazioni di intelligenza artificiale;
- automazione dei processi: utilizzo dell'IA per automatizzare compiti ripetitivi o complessi, migliorando l'efficienza e riducendo gli errori umani.

Le GANs (Generative Adversarial Network, letteralmente “Rete Generativa Avversaria”) rappresentano oggi un capitolo interessante e ricco di sperimentazioni, soprattutto per l’ambito artistico di cui si sta trattando in questo contributo. Si tratta di un’architettura rivoluzionaria per l’addestramento di modelli generativi di intelligenza artificiale, un innovativo approccio, ideato da Ian Goodfellow nel 2014, quando era ricercatore presso l’Università di Montreal, che ha radicalmente trasformato la creazione di contenuti. La GAN è composta da due componenti principali: il generatore e il discriminatore, entrambi reti neurali ispirate alla corteccia visiva animale. Il compito del generatore è creare nuove immagini basate su un insieme di dati reali, mentre il discriminatore verifica se le immagini sono autentiche o false. Questo processo di creazione e competizione tra le due reti porta a un continuo miglioramento e affinamento delle capacità di generazione delle GANs.

È fondamentale che la competizione tra le due reti sia equilibrata, altrimenti il sistema potrebbe collassare. Oltre al modello di base, esistono diverse varianti di Generative Adversarial Network. Le GANs condizionate, ad esempio, incorporano informazioni aggiuntive per influenzare la generazione delle immagini, mentre le BiGANs introducono un encoder che lavora insieme al generatore per produrre immagini artificiali a partire da quelle reali. Le Cycle-GANs, invece, sono utilizzate per trasformare un’immagine di input in un’immagine di output senza la necessità di un dataset di immagini accoppiate. Questi modelli possono essere utilizzati per una vasta gamma di applicazioni, consentendo di modificare lo stile, il soggetto e altri dettagli delle immagini in modo efficiente e controllato. Con il continuo sviluppo e la diversificazione di queste architetture, le GANs offrono un potenziale significativo per l’innovazione in numerosi campi.

Quello che si intende esplorare, all’interno di questo contributo, sono le possibilità offerte dai sistemi di intelligenza artificiale nell’ambito della produzione artistica.

Contestualmente, l’obiettivo è analizzare le trasformazioni che attraversano l’arte contemporanea, passando in rassegna alcuni case studies funzionali a fornire una fotografia chiara sullo stato dell’arte attuale.



## 2. Arte e IA: il valore della “metacreatività” e dell'estetica nell'immaginario artistico contemporaneo

Come si è dimostrato nei paragrafi precedenti, alcuni sistemi di intelligenza artificiale dimostrano un certo grado di autonomia. Pertanto, ciò che si vuole indagare è la capacità di tali sistemi di creare artefatti culturali e valutare fino a che punto possano essere considerati artistici. Negli ultimi anni è esploso il dibattito sul rapporto tra arte e IA e anche le riflessioni sull'identità dell'artista e sul suo ruolo all'interno della società contemporanea e, di conseguenza, sul valore della creatività e dell'estetica nel processo di creazione artistica affidato alle macchine si sono moltiplicate e diversificate (Barale, 2020; Pedrazzi, 2023). Eduardo Navas nel suo libro *The Rise of Metacreativity* utilizza per la prima volta il concetto di “metacreatività” come variabile culturale che emerge quando il processo creativo si sviluppa anche attraverso sistemi non umani. Tuttavia, il concetto di metacreatività sottolinea un cambiamento sia qualitativo che quantitativo che ha molto a che fare con l'immaginario perché si basa proprio sull'eredità di coloro che lo hanno utilizzato, sviluppato e modificato nel tempo (D'Isa, 2024).

Nel dicembre 2022, a partire dal sito ArtStation, è montata una significativa protesta dopo che alcuni artisti avevano visto le proprie opere all'interno del set di addestramento degli algoritmi senza aver dato il consenso ed esser retribuiti.

La protesta ha preso il via con un tweet dell'artista bulgaro Alexander Nanitchkov, è approdata su tutti i social network con l'hashtag #NotoAIGeneratedImages e in pochissimo tempo ha ottenuto il consenso di migliaia di artisti, alimentando la discussione sul tema. È necessario, a questo punto, fare un passo indietro. Infatti, è possibile rintracciare nel lavoro di Marcel Duchamp e il suo *ready-made* il punto di svolta nel modo di percepire (e di fare) l'opera artistica. Nell'atto di dissacrare l'arte, il *ready-made* rivela una filosofia più profonda: rifiuta l'arte come pura attività manuale per abbracciare una nuova identità dell'opera. Quest'ultima può assumere qualsiasi forma, persino essere un oggetto d'uso quotidiano, anche se già utilizzato o danneggiato, poiché ciò che definisce un artista non è tanto la sua maestria nel manipolare la materia, bensì la sua capacità di generare nuovi significati a partire da essa. La genialità della visione di Marcel Duchamp risiede, dunque, nel suo spostare definitivamente la concezione dell'arte dal piano fisico a quello concettuale. Durante la conferenza “The Creative Act”, tenutasi alla Convenzione della Federazione Americana delle Arti di Houston nel 1957, Duchamp rifletté sul significato dell'arte come espressione emotiva, al di là di ogni giudizio estetico o valutativo.

L'idea era che chiunque crei cerca di trasformare le proprie emozioni in opere d'arte, con risultati più o meno soddisfacenti; tuttavia, l'atto creativo non si esaurisce con l'artista, ma si completa solo quando l'opera entra in contatto con il pubblico, il quale ha il compito di esprimere il giudizio finale che è sempre soggettivo. Le nuove possibilità espressive offerte dai ready-made rappresentano una fuga dall'estetica idealista e solo oggi, dopo molto tempo, è possibile comprenderle come tali. I ready-made, sebbene considerati opere d'arte autentiche ai giorni nostri, non furono neanche esposti nei primi anni dalla loro creazione. Inoltre, essendo riproducibili, per



la prima volta tentano di disinnescare l'incanto dell'aura benjaminiana, *l'hic et nunc* che ha reso unica l'opera d'arte. Il lavoro di Duchamp fornisce concretezza a quanto teorizzato da Walter Benjamin, ossia la fine della sacralità dell'opera d'arte come oggetto unico e irripetibile.

Nella società contemporanea, con l'avvento delle tecnologie digitali, la creazione e la fruizione di immagini assume nuovi significati (Mirzoeff, 2021). Nel contesto dell'intelligenza artificiale, l'aspetto visivo riveste un'importanza primaria. Questo perché gran parte dei dispositivi che utilizziamo quotidianamente è mediata da interfacce che influenzano direttamente la nostra esperienza di interazione, non solo con il mondo digitale, ma anche con l'ambiente circostante. Il fenomeno dell'ipermediazione, che ha fortemente influenzato l'ultimo decennio, ha radicalmente trasformato il nostro approccio alla realtà, agli strumenti e ai prodotti culturali che si avvalgono delle nuove tecnologie. In epoca contemporanea, l'interazione con i media elettronici si realizza attraverso il display. Francesco Casetti (2014; 2023) chiarisce che lo schermo non solo mostra e rende accessibile, ma esibisce senza scoprire, offre senza impegnare. Gli schermi digitali hanno trasformato la nostra percezione della realtà (Carbone, 2015) inondandoci di un flusso incessante di immagini che rendono complicata la distinzione tra vero e falso.

Questa sovrabbondanza di immagini, dai disegni iperrealistici alle foto di bassa qualità, crea un'estetica moderna e originale e, contemporaneamente, riflette la società contemporanea. Per secoli, la questione estetica è sempre stata sottoposta al giudizio dell'essere umano (Costa, 1999), ma varcata la soglia della dimensione digitale appare chiaro che non sia possibile ridurre questa complessità all'algoritmo e che essa rappresenti il banco di prova definitivo delle potenzialità e delle criticità dell'IA.

Lev Manovich introduce il concetto di "deep remixability" per descrivere un'estetica contemporanea che abbraccia il rimescolamento di tecniche, linguaggi e modalità espressive provenienti da diverse sfere culturali. Nel contesto delle nuove tecnologie del millennio, il computer emerge, dunque, come un "metamedium" (Manovich, 2008), in quanto fornisce continuamente nuove risorse e può computerizzare qualsiasi altro medium. Basato su logiche binarie ripetibili all'infinito, il computer codifica i contenuti attraverso dati numerici. Queste caratteristiche consentono una remixabilità totale, dove le tecniche specifiche di un medium possono essere adottate in un altro, generando prodotti culturali con linguaggi ibridi, complessi e interconnessi. Seguendo le logiche di immediatezza trasparente e di ipermediazione (Bolter e Grusin, 1999) che regolano il processo di rimediazione dei media è possibile interrogarsi sulla direzione verso la quale si muovono i sistemi artistici contemporanei così influenzati dalle nuove tecnologie.

Se nel campo dell'ingegneria dei software, l'immediatezza è una caratteristica importante, poiché essa elimina la percezione del medium, offrendo agli utenti un'esperienza senza confini, al contrario nell'arte contemporanea c'è una forte tendenza all'ipermedialità, che mira a far percepire allo spettatore la stratificazione dei media. In un panorama in cui la tecnologia si intreccia sempre di più con l'arte, diventa fondamentale comprendere queste dinamiche. È importante capire quali



elementi legati alla sensibilità estetica umana i sistemi artificiali non sono ancora in grado di possedere e come l'intelligenza artificiale possa essere utilizzata come un amplificatore delle nostre capacità estetiche.

### 3. The Next Rembrandt: l'opera d'arte tra passato e futuro

"The Next Rembrandt" è la prima opera pittorica realizzata con l'intelligenza artificiale<sup>5</sup>. L'obiettivo del progetto, nato nel 2014 e realizzato in collaborazione con la banca ING, Microsoft, l'Università di Tecnologia di Delft (TU Delft) e la Casa Museo di Rembrandt, era quello di verificare se l'IA potesse ripensare il lavoro di un grande maestro del passato, imitando la tecnica di Rembrandt con l'uso di uno scanner ad alta precisione<sup>6</sup>.

La creatività di Rembrandt è stata riprodotta dai calcolatori, replicando geometrie, materiali pittorici, spazialità e schemi ricorrenti nei ritratti, ricreando così la tecnica del pittore olandese. Per 18 mesi, i quadri di Rembrandt realizzati tra il 1632 e il 1642 sono stati memorizzati e utilizzati per addestrare l'algoritmo. La prima presentazione di quest'opera realizzata con l'IA è avvenuta presso la galleria *Looiersgracht*, mostrando un ritratto "inedito" - e cioè realizzato interamente dall'intelligenza artificiale a partire dai modelli e dagli schemi ricorrenti rintracciati nelle opere del pittore - di un uomo del XVII secolo con un cappello nero e un collare bianco.

Il progetto punta a valorizzare il patrimonio artistico olandese, abbattendo le barriere tra l'arte contemporanea e le nuove tecnologie.



FIG. 1 – *The Next Rembrandt* (Source: Medium)

Se l'introduzione dell'intelligenza artificiale nei sistemi dell'arte porta alla luce una serie di criticità legate alla creatività, d'altro canto sono molteplici i vantaggi:

<sup>5</sup> Sbrilli, A. e Bottai, M., "The Next Rembrandt. Esperimenti di AI e Storia dell'arte" in «Art' usi. Arte in formazione», [The Next Rembrandt. Esperimenti di AI e Storia dell'arte. – Art'usi \(art-usi.it\)](https://art-usi.it)

<sup>6</sup> Sapegno, P. "The Next Rembrandt. Se il computer scalzerà gli artisti, il mondo perderà l'anima?" in «ArtsLife», [The Next Rembrandt. Se il computer scalzerà gli artisti, il mondo perderà l'anima? - ArtsLife](https://artslife.com)

- l'estrapolazione dei dati analizzati non avviene su un unico dipinto, ma su decine di ritratti del maestro, studiando la categoria del soggetto (nel progetto di Rembrandt, uomini caucasici tra i quaranta e i cinquant'anni), il costume della borghesia dell'epoca (cappello a larghe falde, guanti), la composizione della tela (posa, sfondo) e la tecnica pittorica (stesura del colore, pastosità del pigmento, direzione della pennellata, texture della superficie dipinta);
- fornisce informazioni utili per la conservazione e il restauro;
- riproduce per la memoria collettiva opere perdute, trafugate, manomesse o rubate.

#### 4. Obvious

Nel giugno 2018, un ritratto della serie "La Famille de Belamy" è stato acquistato per 432 mila dollari nel corso di un'asta nella sede di Christie's a New York. Si tratta di "Edmond de Belamy", parte di una serie di undici ritratti che rappresentano l'albero genealogico della famiglia Belamy, realizzati attraverso un algoritmo. Gli autori, Hugo Caselles-Dupré, Gautier Vernier e Pierre Fautrel, sono giovani francesi uniti dall'interesse per l'intelligenza artificiale e il machine learning applicati all'arte, e che, insieme, hanno dato vita al collettivo Obvious.

L'opera ritrae in modo sfocato un elegante uomo vestito di nero e porta la firma di una formula matematica, che fa parte del codice dell'algoritmo utilizzato. La formula rappresenta la sezione centrale dell'algoritmo di una GAN, e il nome del quadro, Edmond de Belamy, è un omaggio a Ian Goodfellow, inventore delle GAN (il cognome "Goodfellow" può essere tradotto in francese come "*bel ami*"). Per creare questa opera, è stata addestrata una rete generativa avversaria su un database di 15 mila immagini di dipinti realizzati tra il XIV e il XX secolo. I ritratti generati dall'IA sono stati incorniciati in cornici dorate, diventando così vere e proprie tele.



FIG. 2 – *Edmond de Belamy* (Source: Wikipedia)

L'albero genealogico, secondo gli artisti, ha diversi significati a seconda di come lo si guarda. L' algoritmo ha autonomamente prodotto i ritratti seguendo i diversi periodi della storia dell'arte sul piano verticale dell'albero genealogico, mentre sul piano orizzontale le ramificazioni rappresentano lo sviluppo dell'intelligenza artificiale nella società.

La risposta del pubblico non è stata completamente positiva: l'opera ha ricevuto molte critiche ed è stata accolta con scetticismo. Tuttavia, il lavoro realizzato dal collettivo Obvious impone una necessaria riflessione su come il processo creativo si stia trasformando. Gli artisti scelgono i dati di training: programmare l'algoritmo è un nuovo modo di fare arte, che richiede un approccio diverso da quel processo creativo "puro" così come inteso fino a qualche decennio fa. Il fatto che un'opera realizzata dall'intelligenza artificiale sia approdata ad una casa d'asta è significativo del cambiamento in atto e non può non fornire valore a tal trasformazione.

Tuttavia, anche le reazioni degli artisti sono state in larga parte negative: non accettavano che le macchine potessero partecipare al processo creativo, ritenendo che questo tipo di arte non dovesse essere promossa e appoggiata dalle grandi case d'asta. Addirittura, anche all'interno della comunità della GAN art sono state mosse alcune critiche: Mario Klingeman, ad esempio, ha contestato la mancanza di formazione artistica del gruppo Obvious e l'uso di un algoritmo preesistente sviluppato da Robbie Barrat, adattato appositamente per realizzare l'opera in questione. Sottolineare le criticità, riconoscere i limiti, esporre le tecniche e i modelli migliori in essere risulta, tuttavia, essere comunque una risposta positiva e propositiva al processo artistico a cui si sta assistendo.

Infatti, solo dopo un periodo di adattamento è possibile comprendere o accettare il nuovo, fino a farlo diventare parte della normalità.

La raccolta dei dipinti, selezionati in base al risultato desiderato, dimostra la potenza dell'algoritmo. La chiave di lettura del processo creativo sta nella firma dell'algoritmo. Il cambiamento principale risiede nello strumento utilizzato: questi algoritmi, pur ricevendo gli stessi input, riescono a generare dipinti diversi ogni volta, offrendo risultati sempre nuovi. La creatività umana si riflette in questo procedimento: così come è difficile che un uomo crei due volte la stessa opera identica, lo stesso accade per la macchina.

## 5. Mario Klingemann, Anna Ridler e Lynn Hershman Leeson: AI-artists

Una delle riflessioni parallele a quelle sulla legittimità dell'arte nell'epoca delle intelligenze artificiali, è quella relativa al ruolo che l'artista riveste in tale contesto.

Se il concetto di creatività dell'artista è relativamente recente (Lombardo, 2000), il dibattito che da esso ne deriva è animato da numerosi e significativi lavori che, negli ultimi anni, sono diventati i perfetti esempi della sperimentazione e della contaminazione che sta avvenendo tra arte e tecnologia, in una dimensione di completa e decisa interlocuzione (Cortellazzo, 2023).



La metodologia di ricerca nella scelta degli artisti è sia temporale che collegata all'intensità del rapporto tra l'artista e la macchina: dalle produzioni artistiche realizzate affiancando l'IA ai media tradizionali fino a quelle realizzate totalmente dal digitale.

Mario Klingemann, noto per il suo lavoro con reti neurali, codici e algoritmi, ha lavorato per Google Arts and Culture dal 2016 al 2018 ed è considerato un pioniere nell'uso dell'intelligenza artificiale per l'arte. Fin dagli anni '80, si è interessato ai linguaggi di programmazione, cercando di creare algoritmi capaci di mostrare comportamenti creativi<sup>7</sup>.

"Memories of Passerby I" offre uno spunto di riflessione significativo: l'opera richiede che lo spettatore sia presente per osservare immagini uniche e irripetibili.

L'algoritmo lavora continuamente per produrre ritratti sempre diversi, enfatizzando l'importanza della presenza e della partecipazione in un'epoca di iperconnessione. Klingemann afferma che il vero artista è l'algoritmo, mentre lui è solo un programmatore, paragonandosi a un padre che addestra un figlio a vivere autonomamente.

L'opera consiste in una console di legno di castagno, simile a un'antica radio, che contiene un sistema informatico. Il "cervello" dell'intelligenza artificiale all'interno produce opere originali e uniche in tempo reale, visibili solo per pochi istanti.



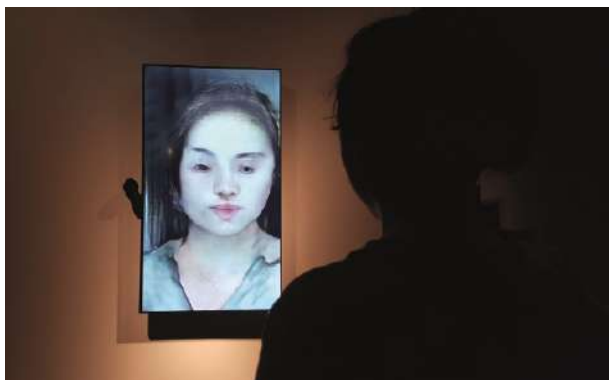
**FIG. 3** – *Memories of Passerby I* (Source: Medium)

A differenza di altre opere di arte generativa, non si basa su un database predefinito, ma interpreta autonomamente i propri input, rappresentando un avanzamento nella concezione dell'opera d'arte: non è il risultato finale prodotto dall'algoritmo, ma l'algoritmo stesso ad essere l'opera.

Klingemann ha addestrato la rete neurale con dipinti, accelerando il processo di apprendimento con un'applicazione che permette alla macchina di sviluppare preferenze estetiche. I ritratti prodotti, che si rifanno a stili dal XVII al XIX secolo, si

<sup>7</sup>Artificial Intelligence and the Art of Mario Klingemann (2019), [Artificial Intelligence and the Art of Mario Klingemann | Contemporary Art | Sotheby's \(sothebys.com\)](https://www.sothebys.com/art/mario-klingemann/artificial-intelligence-and-the-art-of-mario-klingemann)

trasformano in rappresentazioni inquietanti del volto umano, variando da piacevoli a disturbanti. Simultaneamente, Klingemann ha realizzato "Uncanny Mirror", presentata alla Seoul Mediacity Biennale, un'installazione interattiva che crea ritratti degli spettatori in tempo reale, deformati dall'intelligenza artificiale attraverso parametri biometrici analizzati da fotocamere.



**FIG. 4** – *Uncanny Mirror* (Source: Google Arts & Culture)

Anna Ridler, artista e ricercatrice britannica, ha esposto in gallerie come il V&A Museum, la Tate Modern, il Centre Pompidou e l'Ars Electronica. Vincitrice del "Dare Art Prize" nel 2018, è stata definita da Artnet una dei nove "artisti pionieri" nell'uso creativo dell'AI<sup>8</sup>. Le sue opere sono narrazioni realizzate mediante l'intelligenza artificiale, come "The Fall of the House of Usher" (2017), dove ha fuso duecento disegni a inchiostro con il processo di apprendimento automatico per accentuare la storia horror del film originale e le narrazioni di paura legate all'IA. Le reti neurali sono state addestrate su disegni della Ridler ispirati al film muto del 1929 "The Fall of the House of Usher", tratto dal racconto di Edgar Allan Poe. Il risultato è un'animazione di immagini fisse create dall'IA, che manipola i temi del film originale attraverso la tecnologia per creare un senso di inquietudine.



**FIG. 5** – *The Fall of the House of Usher* (Source: Anna Ridler)

<sup>8</sup> The Fall of the House of Usher (2019), <https://annaridler.com/fall-of-the-house-of-usher>

La GAN riporta lo stile dell'artista, e gli errori nelle immagini, amplificati dalla rete neurale, riflettono un'interazione unica tra l'uomo e la macchina. Ridler sottolinea che le imperfezioni nelle opere create dall'IA evidenziano la presenza umana e il connubio tra il lavoro dell'uomo e la tecnologia, suggerendo che il realismo e la perfezione non sono necessariamente indicatori di qualità nell'arte.

Lynn Hershman Leeson, fin dagli anni '60, esplora il rapporto tra reale e virtuale, divenendo pioniera delle dinamiche social e dell'IA<sup>9</sup>. Nel 2014, una retrospettiva al ZKM – Centro di arte e media di Karlsruhe - ha riscoperto il suo lavoro.

Alla cinquantanovesima Esposizione Internazionale d'Arte curata da Cecilia Alemani, ha esposto lavori realizzati con l'IA, indagando l'interazione tra tecnologia e società in evoluzione. Le sue opere, come "Seduction of a Cyborg" (1994) e "Logic Paralyzes the Heart" (2021), esplorano l'integrazione tra corpo e sistemi digitali, sollevando questioni sull'identità e la sorveglianza.



**FIG. 6 -** *Logic Paralyzes the Heart* (Source: MOMENTA)

Il suo lavoro utilizza la tecnologia GAN per riflettere sui confini tra vita reale e artificiale, evidenziando i difetti dei sistemi IA e la trasformazione degli individui nell'era della sorveglianza. Grazie a lei, l'arte realizzata attraverso l'intelligenza artificiale entra a gamba tesa nei grandi festival, ricevendo per il suo video "Logic Paralyzes the Heart" una menzione speciale alla Biennale di Venezia nel 2022.

## 6. Conclusioni e prospettive future

L'uso della tecnologia sta trasformando i processi di evoluzione culturale. Manovich (2018) ha evidenziato che i vari tipi di intelligenza artificiale culturale sviluppati negli ultimi anni (sistemi per la selezione di contenuti in ampie collezioni, assistenza e creazione di nuovi contenuti, creazione autonoma di immagini e brani

<sup>9</sup> Papini, M. (2023) "Lynn Hershman Leeson, tra reale e virtuale", in «Icon Magazine», [Lynn Hershman Leeson, lo sguardo verso il futuro \(iconmagazine.it\)](https://www.iconmagazine.it/lynn-hershman-leeson-lo-sguardo-verso-il-futuro)

musicali) hanno tutti in comune un elemento fondamentale: la capacità di prendere decisioni estetiche in modo automatico.

Parallelamente si sviluppa la riflessione relativa al pubblico e, dunque, alla fruizione delle opere culturali realizzate dall'intelligenza artificiale. Oggi la valutazione estetica delle opere umane è influenzata dalla dimensione storica, simbolica e concettuale che esse portano con sé e il capitale culturale di chi si avvicina a un artefatto influisce sulla percezione: tutti elementi di cui non tengono conto gli algoritmi.

In una dimensione di post-spettatorialità come quella in cui siamo immersi in relazione a televisione, cinema e serialità appare chiaro come anche la fruizione dell'opera d'arte si trasforma completamente e dia vita ad una serie di interrogativi che, si spera, possano trovare risposta nel prossimo futuro: quanto di quell'aura benjaminiana viene ripensata nell'arte creata dall'IA? E qual è la risposta dei fruitori a questa trasformazione?



## Bibliography

- Barale A. (2020), (a cura di), *Arte e intelligenza artificiale*, Milano, Jaca Book.
- Benjamin W. (1966), *L'opera d' arte e la sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi.
- Bolter J. D., Grusin R. (1999), *Remediation, Understanding, New Media*, Cambridge, MIT Press.
- Carbone M. (2015), "Vieni a vivere da me. La seduzione degli schermi oggi", in De Luca P., *Abitare possibile. Estetica, Architettura, New Media*, Milano, Mondadori.
- Casetti F. (2015), *La Galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Milano, Bompiani.
- Casetti F. (2023), *Screening Fears: On Protective Media*, Zone Books.
- Castoriadis C. (1975), *L'institution imaginaire de la société*, Parigi, Seuil.
- Cortellazzo A. (2023) "L'intelligenza artificiale nel mondo dell'arte: siamo in una fase interlocutoria" in *il Bo Live*, Università di Padova
- Costa, M. (1999), *L'estetica dei media. Avanguardie e tecnologia*, Roma, Castelvecchi.
- D'Isa, F. (2024), *La rivoluzione algoritmica. Arte e intelligenza artificiale*, Roma, Luca Sossella Editore.
- Hall A. R., Holmyard E. J., Singer C., Williams T. I. (2013), *Storia della tecnologia. La Rivoluzione industriale*, IV vol., Torino, Bollati Boringhieri.
- Lessig L., (2009), *Remix. Il futuro del copyright (e delle nuove generazioni)*, Milano, Rizzoli.
- Lombardo S. (2000), "Requisiti scientifici della Psicologia dell'Arte. La creatività dell'artista" in *Rivista di Psicologia dell'Arte*, N.S., a. XXII, n. 12.
- Lughi G. (2023), "Il ruolo dell'immaginario nella cultura digitale" in *Culture Digitali*, n. 9, maggio-agosto
- Manovich L. (2008), *Software takes command*, London, Bloomsbury Academic.
- Manovich L. (2018) *AI Aesthetics*, Mosca, Strelka Press.
- Mirzoeff N. (2021), *Introduzione alla cultura visuale*, Sesto San Giovanni, Meltemi.



Alfonso Amendola, Martina Masullo  
*Del guardare tecnologico*

Morin E. (1962), *Il cinema o dell'immaginario*, Parma, Silva Editore.

Musso M. G. (2019), "Violence against Women in the Age of Digital Reproduction", (Intervento presentato al convegno *1st international Conference of the Journal Scuola Democratica*, Cagliari; Italy), pp. 158-163.

Pedrazzi R. (2023) *Futuri possibili. Scenari d'arte e intelligenza artificiale*, Milano, Jaca Book.

Turing A. (1950), "Computer Machinery and Intelligence" in *Mind*, LIX (236), ottobre 1950.







**IM@GO**  
A JOURNAL OF THE  
SOCIAL IMAGINARY