

NUMBER 25 . YEAR XIV / JULY 2025

ISSN 2281-8138



The IMAGINARY of NOSTALGIA

VOLUME 1

 MIMESIS EDIZIONI

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

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



ISSN 2281-8138
www.imagojournal.it -
rivistaimago@gmail.com



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*)

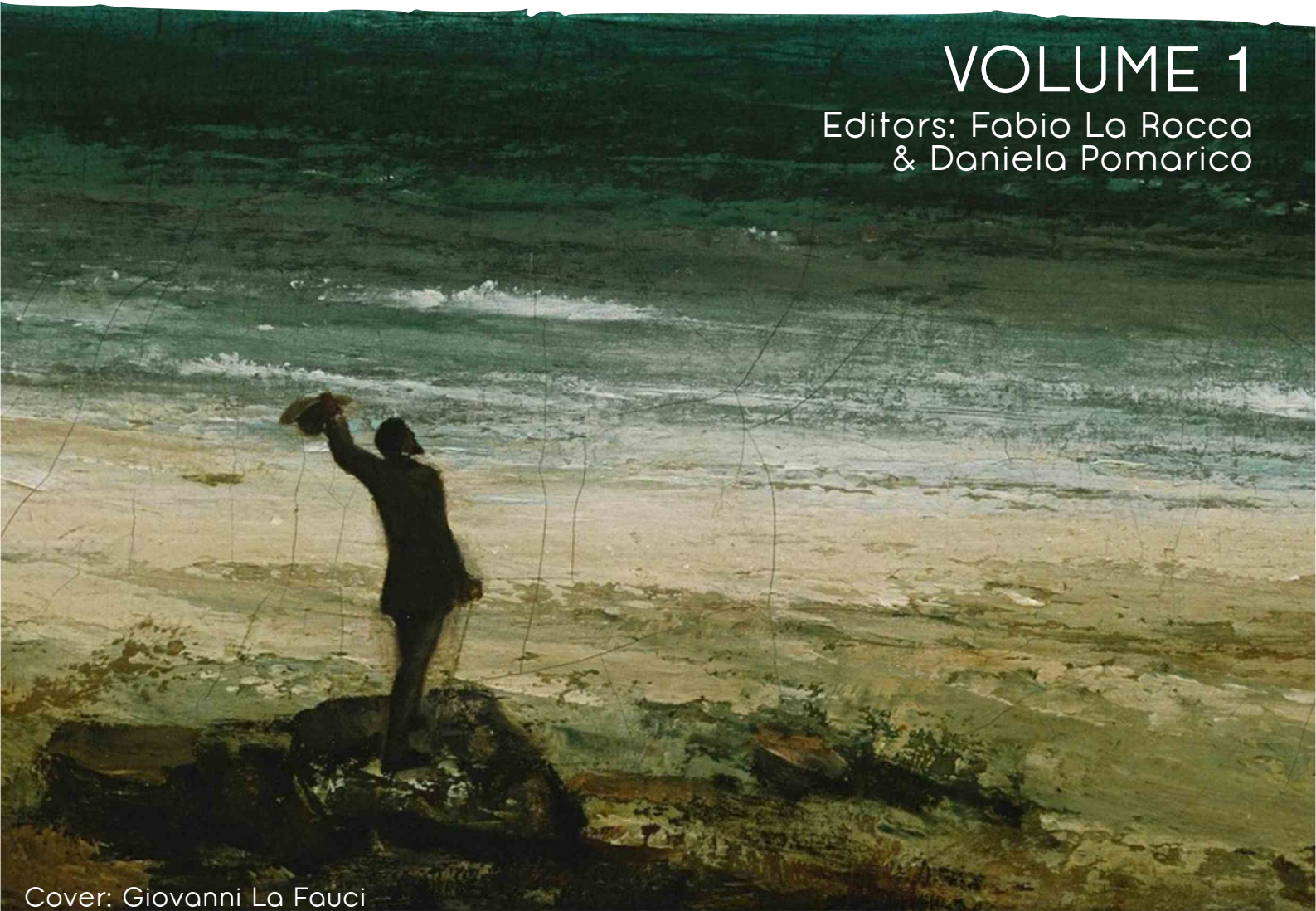
Scientific Committee

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*).

The IMAGINARY of NOSTALGIA

VOLUME 1

Editors: Fabio La Rocca
& Daniela Pomarico





Index



Editorial

- Daniela Pomarico 11 Spettri del tempo: genealogia e metamorfosi del sentimento nostalgico



Topic

- Davide Ruggieri 21 "Sehnsucht" (nostalgia): anatomia di un concetto nella Teoria critica di Max Horkheimer
- David Anderson 35 Nostalgia and the Emotional Turn in Postbellum Plantation Memoirs
- Denis Fleurdorge 47 Le théâtre d'ombre de la mémoire. La commémoration politique comme "contre-nostalgie"
- Mario Tirino 59 The Sweetest Goal. Old celebrities, collective memory and nostalgia of the 90s and 2000s Italian football in the Facebook community "Serie A - Operazione Nostalgia"
- Sabino Di Chio
Sabrina Milella
Paolo Inno 81 Cottagecore. Le contraddizioni slow di un'estetica nostalgica
- Simona Castellano 93 "There we were, now here we are": *nostos* and *algos* of Oasis' (1990s) imaginary in contemporary society and mediascape
- Massimo Cerulo 109 Della nostalgia: la costruzione sociale di un sentire



Index



Off-Topic

- | | | |
|-----------------------------------|-----|---|
| Antonio Tramontana | 125 | Il potere della luce. La lampada e le forme microsociologiche del dominio |
| German A. Duarte | 141 | The Fiction of Evidence |
| Silvia Pezzoli
Marina Brancato | 153 | "Un giorno, quando sarai mamma". I chiaroscuri della maternità come destino |



Focus

- | | | |
|--------------------|-----|---|
| Antonio Tramontana | 179 | Vivere con le immagini. Trump e l'estetizzazione della politica |
|--------------------|-----|---|



Editorial





A JOURNAL OF THE
SOCIAL IMAGINARY

Spettri del tempo: genealogia e metamorfosi del sentimento nostalgico



11

La nostalgia è il desiderio di ciò che è attualmente irraggiungibile in un luogo o in un tempo passato e si manifesta come una risposta emotiva e culturale alla perdita o alla lontananza di qualcosa che è stato considerato prezioso o significativo.

Coniato *ex novo* dall'unione di due locuzioni greche (*νόστος nostos*: ritorno, casa e *ἄλγος algos*: dolore), il termine nostalgia viene usato per la prima volta dal medico alsaziano Hofer nel 1688 per designare una "nuova" patologia moderna che procurava profondi stati di tristezza generati "dall'ardente brama di ritornare in patria" (Hofer in Prete: 2018, 37). Nel suo significato originale, il *nostos* si manifesta come una condizione di spaesamento che mette l'accento sulla lontananza e lo spazio e che determina l'*algos*, una profonda e dolorosa *vague de l'âme*. Solo in seguito, grazie all'uso che ne faranno poeti e filosofi, abbandonerà lo status medico per raggiungere quello di sentimento, spostandosi dal desiderio di un luogo lontano a quello di un tempo passato o mai vissuto. In questo modo, come ha sostenuto Svetlana Boym, la nostalgia è il "desiderio di un tempo diverso - il tempo della nostra infanzia, i ritmi più lenti dei nostri sogni" (Boym: 2015, 16). Che si tratti di un altrove spaziale o temporale, il dolore per l'impossibilità dell'agognato ritorno è tanto forte nel presente insoddisfacente quanto è un dolce alibi per sognare il passato. "Il nostalgico vive due vite", dice Jankélévitch, la prima del quotidiano e la seconda dell'"Altrove atmosferico e vaporoso" (Jankélévitch: 2017, 346).

L'immaginario contemporaneo, inteso come quel magma a partire dal quale germinano e attecchiscono pratiche simboliche e rituali, sembra legarsi profondamente a sentimenti nostalgici ambivalenti che oscillano tra il desiderio di recuperare un passato idealizzato e la consapevolezza della sua inaccessibilità. La seconda vita del nostalgico è spettrale, e l'altrove è immaginato e immaginario, un "Orizzonte chimerico" (*Ibid.*:2017, 349). Per Hofer, l'idea fissa che invade il corpo e l'anima del nostalgico deriva da una immaginazione distorta che produce *phantasmata*. La struttura emergente della nostalgia contemporanea conserva questo aspetto arcaico di fantasmagoria e reincanto. Il nostro immaginario è diventato un ideale negozio di robivecchi. L'ubiquità e la pervasività del passato, dovute soprattutto alle nuove tecnologie digitali, così come all'uso commerciale della nostalgia sotto la forma estetica del *rétro*, causano e determinano la viralità del sentimento nostalgico nell'epoca attuale. Il passato, sotto forma di immagini, artefatti e ricordi, è ovunque, ci circonda, ci assorbe, e determina il nostro immaginario quotidiano sia individuale che collettivo.

ISSN: 2281-8138



Questo volume propone di riflettere sull'immaginario della nostalgia e sui diversi significati che essi assumono nella società. La nostalgia, infatti, ci informa molto di più sul presente che sul passato. Può essere vista come un termometro che misura la temperatura emotiva di una società. Se è in corso un'epidemia del sentimento, come sostenuto da Svetlana Boym (2001), nella sua diffusione virale riecheggia il concetto di *stimmung* di Martin Heidegger (2006). La nostalgia diverrebbe una visione del mondo, lo *Zeitgeist* che definisce l'umore e all'atmosfera di un'epoca.

Alla base del suo sviluppo ci sono molteplici fattori, come i cambiamenti sociali, culturali o personali che creano un senso di disorientamento o di alienazione (cfr. Davis [1979] 2023). Questo sentimento di discontinuità può essere vissuto a livello individuale, ma può anche permeare l'intera società, influenzando le sue aspirazioni, i suoi valori e le sue rappresentazioni simboliche. È attraverso il confronto tra un presente ritenuto insoddisfacente e un passato più attraente che il sentimento si configura come perdita.

Nata sotto una cattiva stella, la nostalgia ha dovuto subire lo stigma dell'afflizione patologica per poi attirare ogni sorta di significato negativo nel corso di tre secoli. Questa visione profondamente invalidante ne ha permeato il concetto come handicap e malessere, sia negli studi medico-psicologici successivi che nelle teorie sociologiche fino ai giorni nostri. David Lowenthal la descrive come un "paria sociale", un "argomento d'imbarazzo e un termine di abuso". Diatriba dopo diatriba, è stata denunciata come "reazionaria, regressiva, ridicola", "ersatz, volgare, ingannevole, inautentica, sacrilega, retrograda, criminale, fraudolenta, sinistra, morbosa - sono accuse forti" (Lowenthal: 1989, 18; 20; 27). La trasformazione della realtà in immagini ha ridotto il passato a un passato pop, superficiale, schizofrenico, privo di riferimenti storici, insomma un mero pastiche, un guazzabuglio eclettico di "tracce del passato".

I detrattori della nostalgia ne hanno tessuto le critiche come a un'Odissea, un viaggio ciclico e mitico verso un passato migliore. Qui troviamo la più compiuta espressione della nostalgia restauratrice di Svetlana Boym (2001) che distingue infatti tra nostalgia restauratrice e nostalgia riflessiva. La prima si concentra sul *nostos*, la casa la patria e si caratterizza per un desiderio profondamente conservatore di tornare al luogo di appartenenza e a uno stato precedente. La seconda è quella della fantasticheria che usa i frammenti del passato in modo ironico e creativo.

La nostalgia restauratrice mira a ricostruire un'età dell'oro o un Eden prelapsario, un periodo ideale di pace, prosperità e armonia. Quando l'immaginazione è bloccata, non si dispiega verso un altrove, ma guarda a un passato glorificato che intrappola, verso origini autentiche e significati stabili che impediscono il dialogo con il presente e il futuro, uno stato corrispondente a quello che Jankélévitch ha definito "nostalgia chiusa" (2017). I restauratori subiscono la tentazione biblica di Lot, "di voltarsi e guardare indietro" (Bolzinger: 2007, 227). Come Ulisse, hanno creduto che l'unico rimedio infallibile per la catastrofe del presente fosse il ritorno. Itaca è l'approdo finale e, una volta lì, il viaggio si chiude su sé stesso, niente infinito, niente chimere, niente sogni a occhi aperti o desiderio di altrove, tutto è lì e il desiderio è soddisfatto. Il rimpianto pietrificante, quello che Stuart Tannock (1995) chiama fuga, evasione, ritiro, trova valore solo nel passato, unica meta desiderabile.



Se la nostalgia restauratrice ha una dimensione collettiva, Bachelard (1957) ci ricorda che la casa, è anche uno spazio intimo ricco di significati personali e simbolici. In tal senso, la nostalgia di casa può coincidere con un sentimento agro/dolce, quello delle madeleine proustiane legate al tempo della fanciullezza. La casa diventa così un luogo privilegiato dell'immaginazione, dove i ricordi e le esperienze personali si intrecciano con archetipi universali. La casa, il ritorno alle origini, possono anche rievocare le radici e l'appartenenza alla "Terra" come luogo natio.

Se il passato ha acquisito progressivamente sempre più valore, si può dedurre che tra le cause della nostalgia ci sia dunque un diverso atteggiamento verso il futuro. Persa la fiducia nel progresso, l'ottimismo per un futuro migliore, il soggetto oggi si ritrova a brancolare su di una concezione della storia non lineare, frammentata, dalla quale sono scomparse le idee di continuità e identità. Questa instabilità è accresciuta anche a causa dell'accelerazione sociale di cui discute Hartmut Rosa (2015) a causa dell'immane sviluppo della tecnica che crea una lacuna tra passato e presente. Secondo Andreas Huyssen (2001), l'inversione retrospettiva può essere letta come una virata nel passato per sfuggire all'accelerazione e all'obsolescenza, ma anche come ricerca dell'autenticità che può retrocedere conservativamente o progredire riflessivamente. Assistiamo così alla "lenta scomparsa del futuro" (Berardi 2013; Fisher 2019), alla perdita di fiducia nell'avvenire e al riciclaggio artistico come suggeriscono fenomeni quali *I'Hauntology*, (Fisher 2019), la Retrotopia (Bauman 2017) e la Retromania (Reynolds 2011).

Ma la nostalgia non è solo un desiderio di fuga, un sentimentalismo superficiale e commerciale, un vuoto di memoria o una perdita di storicità; nei suoi significati originari era anche uno stato patemico, ardente, logorante, sognante, vicino al mal d'amore: "l'amore, come la nostalgia, crea luoghi santi" (Jankélévitch: 2017, 341).

Non si limita a un semplice rimpianto dei tempi perduti, ma è un indicatore essenziale per comprendere il nostro rapporto non solo con il passato, ma anche con i sistemi di rappresentazione del presente e del futuro. Non più all'esterno in un luogo, ma all'interno delle ombre del tempo, la nostalgia incontra la rimembranza, il ricordo, la memoria. In un colloquio costante con il già stato, essa torna sotto forma di parvenze, ombre e fantasmi.

La nostalgia riflessiva si basa sul sentimento di dolore, desiderio e perdita, ma al contrario del suo alter-ego reazionario, ha in sé una visione critica del passato senza volerlo recuperare integralmente. L'elemento riflessivo deriva dunque dal tentativo di operare un esame ed una ribellione contro l'idea prevalente nella società capitalistica di un tempo accelerato, consumistico ed efficiente. Nella società contemporanea la nostalgia segnala il desiderio per un tempo differente che lasci spazio per pensare, riflettere, per instaurare nella vita quotidiana rapporti umani e un tempo interiore.

Emerge qui la dimensione salvifica della nostalgia. La sua importanza come emozione sociale positiva è recente. Contrariamente alla visione negativa che considera la nostalgia come conservatrice, astorica e amnesica, nuovi studi in vari campi scientifici (psicologia sociale, neuroscienze, *memory studies*) hanno iniziato a erodere questo concetto monolitico a favore di una visione più positiva e progressista. Fred Davis aveva già intuito che la nostalgia è l'"evocazione di un passato vissuto positivamente" (Davis [1979] 2023: 70), associandola a calore, bei vecchi tempi, infanzia e continuità identitaria. Tim Wildschut e Constantine Sedikides (2020) hanno anche dimostrato che la nostalgia è orientata non solo al passato, ma anche al futuro in termini di ottimismo, aspirazione e creatività. Questo cambio di paradigma apre nuove prospettive per comprendere meglio come le emozioni legate al passato possano svolgere un ruolo cruciale nel plasmare le nostre vite e il nostro immaginario.



Di fronte alle crisi globali attuali, guardare al passato simbolizza una ricerca di sicurezza e stabilità. Di conseguenza la nostalgia non rimane un sentimento privato, ma si radica profondamente anche nelle dinamiche sociali, artistiche e politiche (Jameson, 1998).

Come fenomeno socio-culturale, la nostalgia riorganizza le relazioni sociali collettive, mette in comunicazione le generazioni e si esprime attraverso l'arte, stimolando la produzione creativa. Come componente affettiva del ricordo, si basa sulla memoria e ne adotta gli stessi meccanismi. Attraverso il concetto di immaginazione mnemonica sviluppato dai sociologi Pickering e Keightley (2012), la nostalgia agisce come un filtro creativo che ricrea e libera i ricordi dalla negatività.

Quando la bobina del tempo non può essere più riavvolta, la nostalgia diventa una boa di salvataggio. Gli Ulisse di oggi non desiderano più il porto sicuro di Itaca, vogliono un Altrove infinito, un viaggio interminabile, perché sono affetti da una "nostalgia aperta". Il punto di ritorno è già sempre il punto di una nuova partenza, ma come? Gli scrittori, i poeti, i musicisti hanno saputo reincantare il dolore attraverso la finzione artistica trasformando la perdita in desiderio ardente di vivere altro, di vivere altrove. Questo desiderio non fa solo male, ma è agro/dolce, un piccolo dolore che provoca piacere, quell'idea immaginata di gioia e spensieratezza del passato, ma che allo stesso tempo punge.

Non potremo mai tornare indietro, e ce ne rammarichiamo, ma ciò che ci dà gioia è, parafrasando Derrida (1994), la spettrale possibilità dell'impossibilità, è cioè l'impossibilità di esorcizzare il fantasma del passato che lo rianima, mentre continuiamo a sperimentare la speranza che l'esorcismo si realizzi. La nostalgia si nutre di sogni, ci fa immaginare uno ieri felice mai esistito, ma che può sempre essere idealizzato al passato e rivissuto nel futuro: è gioiosa, positiva, riflessiva e creativa.

Le componenti positive e fantasmatiche della nostalgia agiscono sulla creatività del soggetto che, attraverso l'immaginazione, recupera il passato per ripensare il futuro. Nella perdita troviamo non solo la fuga retrospettiva, ma anche il desiderio lungimirante di speranza, sia individuale che collettivo. La nostalgia è quindi una risorsa che ci permette di utilizzare il passato in modo prospettico, per negoziare attivamente con il presente, ma soprattutto con i sogni soffocati del passato e con gli scenari futuri spazzati via dal tempo. È qui che si svela la sua capacità di risvegliare e rianimare futuri passati che non sono stati eticamente realizzati e di dare voce alle possibilità di critica "contro-nostalgica" e decostruire le narrazioni egemoniche (Ladino 2004). La creatività nostalgica che attinge alla memoria collettiva può trasformarsi in uno strumento etico, politico e di giustizia sociale per le minoranze, come nel caso della nostalgia politica *queer* (Padva 2014) o delle speranze ecologiche di un ritorno alla natura (Davies 2010). La nostalgia stessa ha il potenziale di essere lungimirante, progressista e utopica. Come l'utopia, serve da base a forme di critica e resistenza allo *status quo* e motiva l'azione personale. La nostalgia coincide con il sogno di una storia *altra*, con la speranza del mutamento.

Come il sociologo Fred Davis nel 1979, ci siamo perciò chiesti: "perché tanta nostalgia ora?"

La nostalgia è dunque un ostacolo all'avanzamento, una reazione al progresso o il presagio di una nuova forma di temporalità storica che procede in avanti a partire da uno sguardo retrologico sul passato?



I contributi che proponiamo per questo primo numero saranno seguiti da una seconda *Issue*. Il successo riscosso dalla call ci ha infatti orientati verso la scelta di dividere i testi raccolti in due numeri dedicati. Il copioso entusiasmo dimostrato dai ricercatori che hanno risposto all'appello testimonia la concreta attualità della nostalgia quale argomento scientifico. Le diverse proposte costituiranno le tappe di un itinerario analitico finalizzato alla comprensione delle configurazioni assunte dall'immaginario della nostalgia e le sue declinazioni socio-culturali.

La tappa si apre con Davide Ruggieri che propone una lettura inedita della Teoria Critica attraverso l'analisi della categoria di *Sehnsucht* – la nostalgia intesa come desiderio struggente – nell'opera di Max Horkheimer. Lungi dal ridursi a un semplice stato d'animo individuale, la *Sehnsucht* si configura come una categoria epistemologica e affettiva centrale nel pensiero del filosofo francofortese, permeando le sue riflessioni fin dalle prime opere. Ruggieri evidenzia come tale sentimento rappresenti una chiave interpretativa per comprendere tanto la condizione del soggetto moderno quanto le derive socio-culturali della modernità avanzata. In dialogo con autori come Paul Tillich e attraverso una rivalutazione del legame con Schopenhauer – nella prospettiva del cosiddetto *Schopenhauer-Marxismus* – l'autore ricostruisce una concezione disincantata e disillusa della realtà sociale, che si nutre di un pessimismo attivo e politicamente vigile. L'articolo si inserisce nel rinnovato interesse per le intersezioni tra religione, etica e critica sociale all'interno delle più recenti declinazioni della Teoria Critica.

Il saggio di David Anderson analizza il ruolo della nostalgia nella produzione memorialistica dei bianchi sudisti durante il secondo Ottocento. L'autore si concentra sulle autobiografie e sui racconti di vita ambientati nelle piantagioni dell'anteguerra, letti come strumenti retorici attraverso cui ex proprietari schiavisti e le loro famiglie cercarono di restaurare una visione idealizzata dell'“*Old South*” dopo la fine della schiavitù, la guerra civile e la ricostruzione. Questi testi delineano un passato armonioso e gerarchicamente ordinato, nel quale i rapporti razziali, le distinzioni di classe e i ruoli di genere risultavano ben definiti e apparentemente stabili. Figura centrale di questa mitologia nostalgica è quella della “Mammy”, archetipo della schiava fedele, funzionale a sostenere il mito paternalista della schiavitù benevola. Attraverso un'accurata ricostruzione delle strategie discorsive utilizzate, Anderson mostra come tali narrazioni mirassero non solo a preservare la memoria di un ordine perduto, ma anche a influenzare le relazioni razziali future in chiave conservatrice, rafforzando la supremazia bianca nella società e nella cultura meridionale *postbellum*.

Denis Fleurdorge propone una riflessione originale sul concetto di contro-nostalgia a partire dall'analisi delle commemorazioni ufficiali del Cinquantenario della Seconda guerra mondiale in Francia, nel 1994. In un contesto pervaso da un sentimento nostalgico – che abbraccia la Resistenza, la Deportazione, i massacri, gli sbarchi alleati e la Liberazione – l'autore esplora le strategie simboliche messe in atto dalla presidenza Mitterrand per costruire una narrazione che non sia tanto commemorativa quanto riparatrice. La contro-nostalgia, nel suo senso più politico, è definita come un dispositivo retorico e simbolico attraverso cui si tenta di correggere o neutralizzare un passato problematico, reinscrivendo gli attori pubblici dalla parte “giusta” della Storia. In questa prospettiva, la commemorazione non è solo rievocazione, ma occasione di una messa in scena mitologica che produce una forma di reincidentamento del presente e di immunizzazione simbolica. Attraverso una scrittura densa e rigorosa, il saggio ci invita a considerare le commemorazioni non come semplici rituali del ricordo, ma come vere e proprie scene teatrali della memoria pubblica, in cui si gioca la ridefinizione dei ruoli, delle colpe e degli onori. Un contributo fondamentale per comprendere il modo in cui le società contemporanee negoziano il proprio passato e costruiscono il sentimento del presente.



Il contributo di Mario Tirino esplora le forme culturali e i processi affettivi della nostalgia calcistica attraverso l'analisi della community Facebook "Serie A – Operazione Nostalgia", uno dei principali spazi digitali in cui si celebra il passato glorioso del calcio italiano. La riflessione si inserisce nel quadro della crescente rilevanza dell'immaginario sportivo all'interno della sfera pubblica, in un contesto segnato dalla mediatizzazione, dalla globalizzazione e dalla mercificazione dello sport. Attraverso una metodologia netnografica e un'analisi dei contenuti, l'autore mette in luce come la nostalgia per i protagonisti e le atmosfere della Serie A degli anni 1990 e 2000 dia luogo a pratiche di riattivazione affettiva della memoria, coinvolgimento performativo e consumo culturale, secondo le logiche del capitalismo delle piattaforme. L'articolo riflette inoltre sull'ambivalenza dell'immaginario nostalgico: se da un lato propone un passato idealizzato, dall'altro genera nuove forme di socialità e partecipazione attraverso i media digitali. Un saggio ricco e attuale che contribuisce alla comprensione della memoria collettiva sportiva e del ruolo delle celebrità in età avanzata nella cultura mediatica contemporanea.

La propopsta di Sabino Di Chio, Sabrina Milella e Paolo Inno esplora il fenomeno del *cottagecore*, un'estetica diffusa principalmente su TikTok, che idealizza la vita rurale preindustriale attraverso immagini di attività manuali, case di campagna, abiti fatti a mano e cibo tradizionale. Questa estetica, apparentemente innocua e rasserenante, si rivela invece attraversata da tensioni e ambivalenze, che gli autori indagano con una ricerca qualitativa condotta su una selezione di post pubblicati tra il 2020 e il 2025. Attraverso l'analisi visiva e l'approccio critico, il contributo mette in luce come il *cottagecore* dia forma a una nostalgia che oscilla tra restaurazione regressiva e riflessione critica sul presente. In questo immaginario pastorale si intrecciano desideri di semplicità, fuga dall'ansia contemporanea e ripiegamenti conservatori, in una tensione continua tra dimensione estetica, politica e affettiva. Gli autori restituiscono complessità a una tendenza culturale all'apparenza effimera, interrogando i modi in cui la nostalgia si declina nel paesaggio digitale contemporaneo.

A partire da una duplice cornice teorica — la sociologia dell'immaginario e gli studi culturali sulla nostalgia — Simona Castellano esplora l'impatto dell'immaginario costruito dagli Oasis negli anni Novanta e le sue risonanze nel paesaggio mediale e culturale contemporaneo. Canzoni, videoclip, estetica visiva e narrazioni simboliche legate alla band di Manchester si configurano oggi come spazi affettivi di memoria e identità generazionale. Attraverso un'analisi dei contenuti visivi (clip musicali, il recente documentario sulla band, contenuti social su Instagram e TikTok) e una serie di interviste a fan italiani, l'autrice mostra come la nostalgia per gli Oasis si declini in molteplici forme: come *algos*, dolore per un tempo irripetibile; come *nostos*, ritorno affettivo e generazionale mediato dai linguaggi audiovisivi; e infine come *retromania*, ovvero riproduzione simulacrale dell'immaginario novecentesco attraverso oggetti, stili e icone pop. Un contributo originale che intreccia teoria, estetica e passione, mostrando come la nostalgia musicale si faccia luogo di appartenenza e consumo culturale nel capitalismo delle piattaforme.



A partire dall'analisi del brano *Capo d'Africa* di Francesco De Gregori, il saggio di Massimo Cerulo propone una riflessione sulla nostalgia come sentimento socialmente costruito, inscritto nelle traiettorie mobili della vita quotidiana contemporanea. In dialogo con i paradigmi della sociologia delle emozioni e della sociologia del quotidiano, l'autore interroga le forme che la nostalgia assume nell'esperienza soggettiva e collettiva, mettendole in relazione con altri prodotti culturali — film, romanzi — che agiscono come catalizzatori di senso. Il testo mostra come la nostalgia si nutra di memoria e immaginazione, e rappresenti un dispositivo centrale nella rielaborazione del passato e nella proiezione di un futuro possibile. In questa prospettiva, immaginazione e nostalgia si intrecciano in modo inscindibile nella costruzione dell'identità, alimentando le forme simboliche attraverso cui i soggetti definiscono sé stessi e il proprio mondo. Il contributo di Cerulo evidenzia come il sentire nostalgico sia tanto un'esperienza individuale quanto un prodotto culturale, costantemente plasmato dalle pratiche sociali e narrative del presente.

Daniela Pomarico
LEIRIS, Université de Montpellier Paul Valéry

Bibliografia

- Bauman Z. (2017), *Retrotopia. Tempi nuovi*, Bari, Laterza.
- Berardi F. (2013), *Dopo il futuro. Dal futurismo al Ciberpunk. L'esaurimento della Modernità*, Roma, DeriveApprodi.
- Bolzinger A. (2007), *Histoire de la nostalgie*, Paris, CampagnePremière.
- Boym S. (2001), *The Future of Nostalgia*, New York, Basic Books.
- Davies J. (2010), "Sustainable nostalgia", *Memory Studies*, 3, n. 3: 262–268.
- Davis F. (1979), "Yearning for yesterday: A sociology of nostalgia", trad. it di Daniela Pomarico, in M. Cerulo, D. Pomarico (a cura di), *Sociologia della nostalgia*, Roma, Armando Editore.
- Derrida J. (1994), *Spectres de Marx*, Paris, Galilée.
- Fisher M. (2019), *Spettri della mia vita. Scritti su depressione, hauntologia e futuri perduti*, Roma, Minimum Fax.
- Huyssen A. (2001), *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México, FCE.
- Jameson F. (1998), *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983–1998*, London–New York, Verso.
- Jankélévitch V. (1974), *L'Irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, 2017.
- Lowenthal D. (1989), "Nostalgia tells it like it wasn't", in Chase M., Shaw C. (dir.), *The Imagined Past: History and Nostalgia*, Manchester–New York, MUP, 18–32.
- Padva G. (2014), *Queer Nostalgia in Cinema and Pop Culture*, London, Palgrave MacMillan.
- Pickering M., Keightley E. (2012), *The Mnemonic Imagination. Remembering as Creative Practice*, New York, Palgrave Macmillan.
- Prete A. (2018), *Nostalgia. Storia di un sentimento*, Milano, Raffaello Cortina.
- Reynolds S. (2011), *Retromania. Pop Culture's Addiction to Its Own Past*, New York, Faber and Faber.
- Rosa H. (2015), *Accelerazione e alienazione. Per una teoria critica del tempo nella tarda modernità*, Torino, Einaudi.
- Tannock S. (1995), "Nostalgia critique", *Cultural Studies*, 9, n. 3: 453–464.
- Wildschut T., Sedikides C. (2020), "The psychology of nostalgia. Delineating the emotion's nature and functions", in Hviid Jacobsen M. (ed.), *Nostalgia now. Cross-disciplinary perspectives on the past in the present*, New York, Routledge, 110–128.





Topic





A JOURNAL OF THE
SOCIAL IMAGINARY

“Sehnsucht” (nostalgia): anatomia di un concetto nella Teoria critica di Max Horkheimer

Davide Ruggieri

davide.ruggieri@unipd.it

Dipartimento di Scienze politiche, giuridiche e Studi Internazionali | Università degli studi di Padova



Abstract

“Sehnsucht” (Nostalgia): anatomy of a concept in Max Horkheimer’s Critical Theory.

The aim of this contribution is to analyze the theme of nostalgia (“Sehnsucht”) in the work of Max Horkheimer (1895-1973). This theme refers not only to a personal emotional state (“Stimmung”) but also serves as a lens for understanding both our era and the course of the world from a sociocultural perspective. In a broad analysis, nostalgia emerges as a defining feature of Horkheimer’s contributions to Critical Theory. It transcends mere occurrence and acts as an underlying sentiment that permeates all his analyses, from his early writings to his later works. Through a careful examination of Horkheimer’s texts (both published and unpublished) as well as secondary scholarly literature on the author, this essay aims to offer a particular interpretation of Critical Theory. In addressing thinkers like Paul Tillich and through a renewed engagement with Arthur Schopenhauer - referred to as Horkheimer’s *Schopenhauer-Marxismus* (Wiggershaus) - the Frankfurt School emphasizes the necessity for sociologists to adopt a “disenchanted” and “disillusioned” perspective. This viewpoint emerges against the backdrop of a dialogue among the sociological, theological, and ethical-political spheres, which has gained considerable interest in the latest generation of Critical Theory.

Keywords

Horkheimer | Sehnsucht (nostalgia) | Teoria Critica | Pessimismo | Religione

"È la nostalgia a nutrire la nostra anima, non l'appagamento; e il senso della nostra vita è il cammino, non la meta. Perché ogni risposta è fallace, ogni appagamento ci scivola tra le dita, e la meta non è più tale appena è stata raggiunta"

Arthur Schnitzler

1. La categoria della nostalgia tra dimensione individuale e collettiva



12

L'intento di questo contributo è quello di ripercorrere il tema della "nostalgia" nel pensiero di Max Horkheimer (1895-1973) intrecciandolo con alcune indicazioni provenienti dalla letteratura scientifica contemporanea: in tal senso non si intenderà la nostalgia come sentimento individuale, ma come emozione sociale e culturale, ovvero una *emozione collettiva* intesa come qualcosa di emergente dalle interazioni individuali e mediata da forme simboliche collettive (rappresentazioni o immagini) (von Scheve-Salmella, 2014; Chung *et al.*, 2024; Thonhauser, 2024; Zhang *et al.*, 2024).

Esse ne rappresentano non solo, per così dire "l'impronta" interazionale, ma un vero e proprio orizzonte di senso, e quindi anche una determinazione causale.

L'articolazione è da considerarsi ad un livello socio-culturale (Alexander, 2003; 2018), tale da essere pensato in termini di "macchinazione" culturale. Si potrebbe dire che la cornice teorica di riferimento ricalca le indicazioni di Thonhauser, il quale sostiene: "Il *distributed emotion framework* adotta l'idea che un sistema cognitivo distribuito, costituito da individui che interagiscono tra loro, possa essere considerato, alle condizioni appena menzionate, l'oggetto proprio di un processo affettivo" (Thonhauser, 2024: 4). Data una cornice sostanzialmente relazionale in cui l'interazione tra individui consente l'emergere del sociale in quanto tale, anche il tema delle emozioni può essere ricondotto in questo tipo di considerazione, tanto che "[...] un collettivo è un sistema auto-organizzante che emerge se e solo se almeno due emoter sono accoppiati in modo tale che le loro interazioni portino a un'auto-organizzazione a livello macro" (Thonhauser, 2024: 5).

Nella lunga produzione intellettuale di Horkheimer, *spiritus rector* della Scuola di Francoforte e delle ricerche della prima generazione degli studi di Teoria critica presso l'*Institut für Sozialforschung*, il termine *Sehnsucht*¹ non è solo molto presente come occorrenza, ma si staglia trasversalmente come una sensazione di fondo che

¹ Il termine tedesco *Sehnsucht* ha una chiara matrice romantica e significa – dalla sua provenienza dall'alto tedesco – "struggimento", e in modo più specifico "profondo e doloroso desiderio di qualcuno, qualcosa [che manca o che è distante]". La traduzione italiana in "nostalgia" non è calzante da questo punto di vista: non c'è alcun sentimento di dolore per ciò che manca (questo infatti il significato letterale dal greco "nostos", ovvero *ritorno*, e "algia", *dolore*); nel tedesco *Sehnsucht* c'è più un anelito, un desiderio verso qualcosa di indefinito.

accompagna tutta la sua riflessione, dalle prime opere giovanili fino a quelle mature: dalle prime novelle espressioniste del giovane Horkheimer (una delle quali intitolata *Sehnsucht*, appunto) fino alla celebre intervista-testamento rilasciata a Helmut Gumnior del 1970 *Sehnsucht nach dem ganz Anderen* [*Nostalgia per il totalmente Altro*] (Horkheimer, 2019).

In una interessante testimonianza proprio del 1970 di Friedrich Pollock, in quello zibaldone che è "Späne", nel frammento dal titolo *Die Sehnsucht als beherrschende Motiv* [*L'anelito come motivo dominante*] troviamo scritto:

Nella biografia di Horkheimer si trova il motivo dell'anelito [*Sehnsucht*] già nei primi scritti. Ma anelito di cosa? "Per ciò che è luminoso" [*Zum Licht*], per l'amore e l'amicizia, per un senso attribuito alla vita. Nel corso degli anni questo anelito/nostalgia si è poi concretizzato verso una società giusta come presupposto per la realizzazione di una vita piena di senso. Poi è sopraggiunta la consapevolezza che la società socialista non può raggiungere questo scopo, ma mira a un mondo trasformato. Questo porta a un impegno verso il liberalismo, che nella sua forma modificata consente una vita spirituale. L'anelito sarà dunque, in ultima istanza, "anelito per il totalmente altro" (Horkheimer, 1988: 536).

Nelle opere del giovane Horkheimer è possibile rintracciare una prima accezione di "anelito" (*Sehnsucht*) che emerge come istanza di protesta morale e sociale mista ad una visione utopistica che aspira ad una società libera e equa. La doppia matrice schopenhaueriana e marxiana è ben bilanciata nella denuncia della miseria del presente (il giovane Horkheimer guarda con orrore all'"inferno" del suo presente, alle esperienze belliche e al conseguente impoverimento progressivo, non solo materiale ma anche valoriale e culturale della società borghese): a questo moto di protesta si affianca la speranza di un mondo migliore, guidato da un concetto filosofico di "giustizia" che Horkheimer desume equamente da Schopenhauer e Marx. Dal filosofo di Danzica, in particolare, egli ricava la radice metafisico-morale di giustizia che si può rintracciare nel tema della solidarietà (dal momento che ogni essere vivente è destinato alla sofferenza, il principio della compassione diventa il pilastro per una fondazione solidaristica della morale). Nelle pagine di *Dämmerung* (1934) il giovane Horkheimer argomenta partendo da una ancestrale richiesta di giustizia nell'uomo.

Nell'analisi socio-antropologica del fenomeno religioso, Horkheimer vede infatti la traslazione (o proiezione) collettiva di un bisogno di giustizia (Horkheimer, 1977: 59).

L'ancoraggio del tema della giustizia ad una forma di "umanesimo materialista" (il riferimento è a Alfred Schmidt) ed una visione sostanzialmente pessimista della storia trovano in Schopenhauer, prima ancora che in Marx, un valido supporto teorico. Entrambi i filosofi in realtà hanno egualmente fornito a Horkheimer una importante ispirazione che accompagna il suo pensiero fino alla fine: quando infatti con sguardo retrospettivo presentava alla platea tedesca nel 1968 la raccolta dei suoi saggi per la «Zeitschrift für Sozialforschung», scriveva con lucida rassegna:



La società migliore, la società giusta, è un fine che si intreccia con l'idea di colpa. Ma dalla fine della guerra quel fine è diventato irraggiungibile. La società si trova in una nuova fase. Ciò che caratterizza la struttura dello strato superiore non è più la concorrenza degli imprenditori, ma è il management, sono le associazioni, i comitati; la situazione materiale dei dipendenti produce tendenze politiche e psicologiche diverse da quelle proletarie di un tempo (Horkheimer, 2014, I: XLIII).

Il benessere (individuale e collettivo) deriva da una condizione passata di usurpazione, lotta, ingiustizia, barbarie. Questa dialettica della storia, se da un lato ci dice che il progresso è inteso come miglioramento della situazione o "stadio" passato, dall'altro ci suggerisce che viviamo ingabbiati in una condizione il presente è sempre "ciò che deve essere superato". Il riferimento alla visione disincantata della storia di Schopenhauer mi pare evidente. È tornata di recente questa convinzione nei Francofortesi di ultima generazione: non c'è da credere in modo fideistico e ottimistico nella società neoliberista e post-borghese. Rahel Jaeggi lo ha chiaramente sostenuto nel suo lavoro *Fortschritt und Regression* (Jaeggi, 2022): nelle riflessioni della filosofa sociale berlinese, l'accento cade sulla dicotomia progresso-regresso, estendendo il campo semantico di questa logica con le dinamiche psicoanalitiche legate al fenomeno della "regressione". Nella società neoliberista il progresso tecnico-scientifico produce una illusione fondamentale che nasconde l'imbarbarimento e la regressione dell'umanità intera².

L'idea che, in modo metaforico, l'avanzamento della società richieda la nozione di "colpa", come è noto, sarà ripresa da Horkheimer in un'altra sede (la trascrizione di una conferenza del 1969 *Kritische Theorie gestern und heute*) e chiarita meglio – proprio in riferimento a Schopenhauer. In quella occasione sosteneva:

Vi sono due dottrine religiose che sono decisive per la teoria critica attuale, sebbene in una forma modificata: la prima è la dottrina che un grande filosofo [Arthur Schopenhauer], non credente, ha chiamato l'intuizione più profonda di tutti i tempi: la dottrina del peccato originale. Se riusciamo a essere felici, ogni istante di tale felicità è pagato con la sofferenza di altri innumerevoli esseri, animali o umani. La cultura odierna è il risultato di un passato orribile (Horkheimer, 2005: 377).

In *Dämmerung* Horkheimer aveva già intuito il carattere contraddittorio e tragico della società moderna: il vero compito del filosofo sociale consiste nell'addentrarsi nel cuore dello "spazio sociale" per percepirne – lontano da ogni confortevole certezza – l'assoluta infondatezza: "[...] percepisce praticamente che questa società si fonda sulla negazione totale di ogni valore umano" (Horkheimer, 1977: 83). In un altro celebre aforisma sulla società capitalistico-borghese dal titolo emblematico ("Il

² Rainer Forst ha tematizzato la crisi del concetto di futuro legata alla messa in discussione dei fondamenti normativi (legati cioè alla "tesi della giustificazione") delle attuali derive populiste o autoritarie della democrazia su scala globale (Forst, 2023). La prevalenza di questi movimenti è dettata da una crisi della ragione deliberativa che coincide con un disorientamento legato alla capacità dei soggetti di rispondere razionalmente (discorsivamente e normativamente, ovvero attraverso il paradigma della giustificazione normativa).



grattacielo") aveva denunciato il fondamento assolutamente irrazionale e brutale sul quale si erge la stratificazione interna delle sue classi sociali: "Questo edificio – scriveva con un certo cinismo –, la cui cantina è un mattatoio e il cui tetto è una cattedrale, dalle finestre dei piani superiori assicura effettivamente una bella vista sul cielo stellato" (Horkheimer, 1977: 69-70). Davanti alla miseria del presente, all'incertezza del futuro, Horkheimer si appella al principio cardine socio-morale che appare come l'unico vero fondamento (schopenhaueriano) su cui ergersi e scorgere più lontano: la compassione (*Mitleid*).

La condizione umana (vulnerabile, fragile, incerta) produce naturalmente quel sentimento morale della compassione che sfugge a qualsiasi forma di dominio, di irretimento, di manipolazione, quindi al dominio strumentale della logica moderna: è qualcosa di effettivamente "incolonnizzabile" (*unverfügbar* direbbe oggi Hartmut Rosa) che emerge naturalmente dalla "nuda vita". Quando l'uomo è davanti all'altro uomo in una relazione propriamente sociale, cioè "umana", questa relazione è fine a sé stessa nella misura in cui i due esseri umani sono accomunati dal "fatto esistenziale" di essere mortali, caduchi, finiti. Nell'aforisma "Monadologia", paragonando le anime a case senza finestre – rimandando al carattere sostanzialmente solitario e individuale della nostra condizione esistenziale e socio-morale, Horkheimer sosteneva: "conosco un solo genere di vento capace di aprire maggiormente le finestre delle case: la comune sofferenza" (Horkheimer, 1977: 6).



2. La questione della temporalità, la cifra della trascendenza e la costruzione dell'orizzonte di senso

Il concetto di *Sehnsucht*, almeno nel senso che assume nelle pagine del filosofo francofortese, contiene in sé, inoltre, un importante indizio che è legato al fattore tempo. L'indagine sociologica deve tenere conto che le azioni sociali (individuali e collettive) sono dotate di "cognizioni spaziali" e "temporali". L'anelito o desiderio (*Sehnsucht*) è una "tonalità emotiva" sociale che consente di orientare l'azione e di connotarla. L'azione sociale è sempre un "progetto", ha a che fare sempre con una dimensione esistenziale, che richiama a sé le dilatazioni temporali di passato, presente e futuro. L'azione sociale è sempre proiettata al futuro secondo quanto un soggetto (individuale o collettivo) è in grado di immaginare (o prefigurare). Ma la progettazione del futuro avviene sulla base delle analisi della situazione presente e in forza delle componenti valoriali e normative che generalmente guardano, per così dire, indietro (alla tradizione: cultura, famiglia, comunità, storia, ecc.). Nelle pagine del giovane Horkheimer la *Sehnsucht* da questo punto di vista si configura come "desiderio" per un futuro migliore sulla base della catastrofe del presente e del vicino passato: come *Angelus novus* di Klee interpretato da Benjamin, è l'angelo della storia che è spinto in avanti (proteso al futuro) con lo sguardo atterrito sulle macerie del passato (Benjamin, 1997).

Negli scritti giovanili di Horkheimer la protesta per la miseria del presente si riverbera nella necessità di pensare (sognare) il futuro: spesso i protagonisti delle

novelle horkheimeriane sono descritti infatti come "sognatori" - si pensi a Walter della novella *Krieg* o al pittore Micheal Streit di *Eva*. Si tratta di personaggi che incarnano in parte motivi schopenhaueriani legati al mondo estetico (il genio) e in parte soggiogati da alcune derive quietistiche derivanti dall'etica. In tutti questi scritti giovanili emerge una condanna alla vita orientata secondo falsi bisogni (e falsi piaceri) legati al corpo, e contemporaneamente emerge quella "Seelenleid", un *dolore dell'anima* che è "[...] un misto di compassione e pentimento: esso è rivolto «ad azioni basse, accecate, sventurate, alle altezze abbandonate dalla ragione, agli scopi dimenticati della nostra nostalgia [*Sehnsucht*] interiore e alle vite umane perse"³ (Zanghi, 2023: 30). I testi horkheimeriani risentono naturalmente delle suggestioni tragiche del tempo (la Prima Guerra mondiale): il sentimento di impotenza verso il senso (diffuso e profondo) di morte e la forza della protesta per l'ingiustizia morale e sociale che si consuma a causa del conflitto si mescola alla necessità di una indicazione pratica che deriva da un pessimismo teoretico: la compassione e la solidarietà diventano gli unici elementi in grado di orientare in un presente drammatico e senza senso, e verso un futuro che appare sempre più oscuro.

La crisi del futuro è un elemento particolarmente interessante dal punto di vista filosofico e sociologico: sebbene non sia ancora formulata alcuna teoria sistematica sul tema, Horkheimer pone le basi di una diffidenza sostanziale nella fiducia marxiana nella storia (hegelianamente intesa come processo che muove verso una società migliore, più equa e più libera) e di una analisi critica della nozione di futuro inteso come "progresso" (temi questi che saranno poi elaborati approfonditamente all'interno della Teoria critica della sua fase matura). Si tratta in particolare dell'incapacità di immaginare il futuro inteso come "progresso" culturale: l'idea che probabilmente viene desunta da alcune intuizioni presenti nelle opere di Freud degli anni Trenta (in primis *Il disagio della civiltà*) è che il processo di civilizzazione (*Zivilisation*) non coincide col progresso e con un miglioramento sociale e culturale (*Kultur*). Benché la tecnica abbia fornito all'uomo strumenti per emendare alcune sue lacune naturali (l'idea antropologica che verrà tematizzata da Gehlen che intende la cultura, e tutte le sue produzioni, come *Entlastung*⁴) l'uomo è destinato ad una progressiva "regressione". Da un lato l'ottundimento sensoriale dettato dalla frenesia della vita metropolitana (si pensi al *blasé* simmeliano), dall'altro la manipolazione degli impulsi e dei bisogni ad opera della società di massa produrrà una profonda trasformazione dei meccanismi di socializzazione e quindi anche della scala valoriale, fino a produrre una radicale diffidenza nei confronti di tutto ciò che non ha una immediata funzionalizzazione o "economicizzazione". Il calcolo dei piaceri della vita passa attraverso un nuovo diorama che rifrange il senso stesso della vita secondo canoni completamente nuovi.



³ Zanghi richiama una citazione dalla novella *Krieg* (Horkheimer, 1985a: 48).

⁴ Non è questa la sede per approfondire l'impatto dell'antropologia filosofica (e la sua critica) nel pensiero di Horkheimer, ma è importante sottolineare come la gestazione della Teoria critica si staglia proprio negli anni in cui in Germania soprattutto l'antropologia filosofica diventava sempre più importante nei dibattiti scientifici (mi permetto di rimandare a Johansen, 2013).



La rielaborazione della Teoria critica durante gli anni Quaranta conduce Horkheimer a risemantizzare la nozione stessa di *Sehnsucht*, soprattutto al di qua dell'esperienza dell'Olocausto come punto di non ritorno della storia: negli anni della guerra vengono alla luce le idee esposte poi sistematicamente sia in *Dialettica dell'Illuminismo* sia in *Eclisse della ragione*. Il tema di fondo è che la razionalità scientifico-razionale ha una matrice sostanzialmente paradossale e oscura: contrariamente a quello che l'Idealismo aveva esaltato come vittoria della Ragione sulla storia, e quello che similmente il Positivismo avrebbe poi suggellato come controllo/dominio empirico dell'uomo sulla natura, i fatti dimostravano invece che quella idea di "razionalità strumentale" che si forma e si sedimenta durante tutto il corso della modernità ha portato come esito estremo il dominio dell'uomo sull'uomo, in quella spirale distruttiva e autodistruttiva che era testimoniata dalla macchina della guerra e dalle esperienze drammatiche dell'Olocausto e delle bombe atomiche (prima naturalmente di conoscere l'orrore dell'organizzazione ossessivo-repressiva del regime sovietico). Il calcolo razionale non solo della vita ma anche della morte: la scienza al servizio del potere e della politica. Questa visione disillusa della Storia si trasformò ben presto in una forma di pessimismo: la Teoria critica divenne un dispositivo per intercettare le forme dell'ingiustizia, della disuguaglianza, del sopruso, della "colonizzazione" della vita, però senza alcun potere salvifico o realmente emancipativo (almeno come era stato prospettato nei programmi degli anni Trenta). Alla Teoria critica restava la forza della denuncia, affiancata dal terribile presagio che ormai qualcosa era andato perduto per sempre.

Questa sensazione di fondo caratterizza gli scritti horkheimeriani maturi e si sposa bene con una rinnovata collaborazione con la "Schopenhauer Gesellschaft", diretta da Arthur Hübscher, a partire dal 1955 (una collaborazione destinata a durare molto a lungo). I contributi ospitati in queste diverse occasioni di riflessione su Schopenhauer⁵ finiranno per essere un tentativo di ancorare la Teoria critica ad una certa forma di quella che chiamerei *sociologia del disincanto*, al quale disincanto si affianca una nuova forma di "nostalgia". Se da un lato infatti le lucide analisi di Horkheimer sulla nuova situazione globale generata in seno alla Guerra fredda prospettavano effetti schizofrenici anche nella vita sociale degli individui, dall'altro sempre più forte si manifesta agli occhi di Horkheimer la necessità di guardare in modo costruttivo verso la sfera del religioso e del teologico per desumere da quel campo semantico una possibile riserva di senso per comprendere il nuovo corso della Storia (o comprenderne la rotta a seguito della sua fine)⁶.

5 Gli interventi di Horkheimer alla "Schopenhauer Gesellschaft" che saranno poi ospitati sugli Schopenhauer Jahrbücher di quegli anni (ora raccolti invece nelle opere complete di Horkheimer) sono: *Schopenhauer und die Gesellschaft* (1955); *Die Aktualität Schopenhauers* (1961); *Religion und Philosophie* (1967); *Pessimismus heute* (1969); *Bemerkungen zu Schopenhauers Denken im Verhältnis zu Wissenschaft und Religion* (1972).

6 Nel 1973 Horkheimer rilasciava queste dichiarazioni: "La mia prognosi è allo stesso tempo pessimista e ottimista. Perché è lo stesso corso del progresso che porta, da un lato, a offrire agli uomini un'esistenza più piacevole e giusta e, dall'altro, a estinguere le idee dello spirito, soprattutto della religione e della filosofia. Solo la scienza è ancora decisamente corretta, ma non contiene comandamenti morali" (Horkheimer, 1973: traduzione nostra).



Non potendo ricavare dalla razionalità scientifica alcun "senso" che potesse dare nuova forza e orientamento all'agire sociale, l'unico appello che restava da cogliere era quello proveniente dal dialogo con la religione e con la teologia: è da quella riserva che vengono desunti i tratti della dimensione di senso che la società secolarizzata e razionalistica ha lentamente eroso. Pur restando sostanzialmente un pensatore laico, Horkheimer (tra i Francofortesi di prima generazione) è quello che maggiormente ritiene necessario mantenere aperta la porta a queste due produzioni spirituali dell'uomo, la teologia e la religione appunto: e questa convinzione si riverbera anche nella articolazione del trascendente che si staglia sullo sfondo della sua Teoria critica. Più di ogni altro, egli ebbe la forza di rivendicare la necessità di pensare l'Altro, sia esso da intendere come l'altro uomo, l'altro tempo storico, l'altra politica, l'altra società ecc. In Horkheimer *alterità* è sinonimo di "possibilità", di "attesa", di "speranza": riemerge nell'ultimo Horkheimer in modo ancestrale il suo richiamo a quella dimensione escatologica che si riallaccia evidentemente con un certo ebraismo (legato alle sue origini). "Sehnsucht" è nostalgia e anelito verso una dimensione *altra*, trascendente, elemento regolativo e donatore di senso. La celebre intervista alla rivista "Der Spiegel" (che prende il titolo di *Nostalgia del totalmente Altro*) è un testamento intellettuale che Horkheimer lascia proprio alludendo a questa situazione "tragica"⁷ cui è giunta la società. I principi regolatori della vita sociale (amore, famiglia, dignità umana) soccombono dentro la logica funzionalista della società contemporanea: il "messaggio nella bottiglia" lasciato da Horkheimer, che si definisce lucidamente un "rivoluzionario conservatore", è che non tutto può essere negoziabile, calcolabile, scambiabile. Le vite degli uomini nella società tecnologica avanzata sono scandite dal fatto che tutto può essere "misurabile" in termini quantitativi e questo consente sempre la possibilità di una conversione in termini economici: gli stessi rapporti umani perdono la loro "aura" e diventano beni di consumo, come i rapporti d'amore, quelli coniugali e quelli familiari divenuti sempre più "contratti" oppure, relazioni provvisorie, sostituibili, transitorie.

3. Eredità e prospettive nella Teoria critica sul tema della nostalgia

La tensione che evidenzia Horkheimer rispetto ad una dimensione valoriale e trascendentale da preservare rimanda ad una idea di nostalgia di quella dimensione *autentica* delle relazioni sociali, che si trova in modo pregnante in molto quel concetto di "indisponibilità" (*Unverfügbarkeit*) di cui ha parlato di recente Hartmut Rosa (Rosa, 2024), rappresentando una possibile nuova proposta nell'ambito della Scuola di Francoforte di quarta generazione. Nell'ambito della sua "sociologia della risonanza" (Rosa, 2016), Rosa propone infatti di rivendicare una ri-fondazione delle relazioni sociali a partire dalla dimensione essenziale della "risonanza" (il modo con cui le relazioni con il mondo e con l'uomo producono una *buona vita*) e della

7 In questo Horkheimer è molto vicino allo spirito della analisi di Simmel relativamente al concetto di "tragedia della cultura" (mi permetto di rimandare, su questo aspetto, a Ruggieri, 2020).

indisponibilità, che rimanda a quella essenziale dimensione "incolonzabile" (e imprevedibile) delle relazioni sociali. Ciò che fiorisce dalle relazioni tra uomini non può essere prestabilito né riprodotto artificialmente, perché il suo nucleo essenziale è sostanzialmente "indisponibile" (*unverfügbar*), cioè non soggetto ad uso strumentale. La risonanza si articola proprio come forma di relazione sociale in cui sono aperti gli assi dell'*affetto* (*Af-fekt*), ovvero della possibilità di essere "toccati" da esperienze significative con altri e con il mondo, e dell'*emozione* (*E-motion*) in forza di quella dimensione indisponibile della relazione stessa che si manifesta in modo autentico sempre quando porta con sé anche un carattere trasformativo (*Anverwandlung*)⁸. Questo particolare indirizzo della Teoria critica, incarnato dal modello interpretativo di Rosa aiuta a riconnetterci con il leitmotiv di questo saggio, ovvero di radicare la Teoria critica alla dimensione emotiva della nostalgia, interpretata da un punto di vista socio-culturale.

La dimensione generativa del sociale attraverso la dimensione emotiva emerge anche in quella idea tensione nostalgica alla "solidarietà" che Horkheimer ritrova nelle interpretazioni che Schopenhauer prima, e Paul Tillich poi, avevano dato all'"amore per il prossimo". Nella conferenza del 1967 *Religion und Philosophie* (Horkheimer, 1985b⁹) Horkheimer riconosce ai due pensatori il merito di aver posto l'accento sul valore etico fondativo dell'amore per il prossimo, che trova chiaramente nella religione cristiana uno dei suoi pilastri fondamentali (su questo aspetto si veda anche Siebert, 2002). In quella occasione, riprendendo una riflessione costante in quegli anni sul rapporto tra teologia e politica, Horkheimer sosteneva:

La politica che non conserva in sé la teologia, per quanto irriflessa possa essere, rimane in definitiva un'attività di mercato¹⁰, per quanto abile possa essere. Tillich sospettava che i postulati teologici fossero decisivi anche nell'opera di Marx, anche in questo caso inconsciamente, ma logicamente inseparabili dal suo contenuto (Horkheimer, 1985b: 187).

Lo spazio della trascendenza si schiude nella dimensione della pittura, della musica e della letteratura (anche questa parte aggiunta nella versione radiofonica che differisce da quella pubblicata nel 1965): l'arte - e non la filosofia, che sulla falsariga del motto positivista, avrebbe decretato la fine della religione - lascia sopravvivere *l'altro*. Questo aspetto della dimensione estetica come redentiva, emancipativa, trascendentale rimanda certamente a Marcuse, ma nel presente soprattutto a Hartmut Rosa, il quale proprio nelle battute finali di *Accelerazione e*

8 Nelle traduzioni italiane dei testi di Rosa *Anverwandlung* è reso con "appropriazione trasformativa", per evidenziare da un lato il carattere processuale della "risonanza", dall'altro per lasciar trasparire gli aspetti legati alle soggettività coinvolte (il tema del "proprio" e della identità intesa in termini non strumentali).

9 Il testo in oggetto ha subito alcune modifiche e integrazioni da parte di Horkheimer nel corso del tempo: fu originariamente concepito come testo pronunciato poi presso la "Schopenhauer Gesellschaft" il 26 novembre 1965 a Frankfurt am Main; fu poi oggetto di una comunicazione radiofonica del 18 gennaio 1967 per "Radio der deutschen und der rätoromanischen Schweiz" (Studio Bern) e infine pubblicato nel numero XXXV/11 dello "Schopenhauer-Jahrbuch" del 1967 (pp. 3-9).

10 Nella versione radiofonica aggiunge anche "lotta" (, nel novero delle funzioni della politica sganciata dalla teologia, insieme a "forza".



alienazione (2015) evidenzia nella dimensione estetica e in quella religiosa la possibilità di eludere le forme di alienazione (intesa quest'ultima letteralmente come "relazione in assenza di relazioni").

L'apertura all'ascolto dell'*altro* è da intendere in Horkheimer come possibilità di articolazione dello spazio della trascendenza. In modo molto interessante ai fini del nostro discorso, Hans Joas si è di recente richiamato al pensiero di Paul Tillich (proprio come aveva fatto Horkheimer) per ricavare alcuni insegnamenti utili nella comprensione delle dinamiche sociali e nella articolazione stessa del "religioso".

Riferendosi in modo molto fruttuoso al testo di Tillich *The Courage to be* (1952), Joas ha sottolineato nel suo lavoro *Braucht der Mensch Religion?* (Joas, 2010) l'importanza, avanzata dal teologo protestante, del sentimento (esistenziale) dell'"ansia". Nel sostenere che l'ansia ("anxiety") vada considerata come esperienza di "auto-trascendenza", ovvero come sentimento esistenziale della "finitudine, esperita e vissuta come mia propria finitudine", Joas sostiene che esiste una accezione *ontologica* (ansia per la morte/destino), una *spirituale* (ansia come perdita di senso) e infine una *morale* (ansia per le azioni sbagliate, correlata al senso di colpa) (Joas, 2010)¹¹.

La necessità di un dialogo tra religione e sfera pubblica è tornata centrale in Hartmut Rosa (Ketterer-Becker, 2019; Rosa, 2019) che ha trasformato in affermazione la domanda che poneva Joas nel libro appena menzionato: nel saggio intitolato emblematicamente *Demokratie braucht Religion* ("La democrazia ha bisogno della religione"), testo di una conferenza del 2022, Rosa rimarca la necessità di ricostruire una politica autentica basata sull'ascolto e sulla risonanza, una politica che riparte dal motto biblico "Dammi Signore un cuore che ascolta" (1 Re 3, 9)¹².

In un breve saggio del 2009, scritto a quattro mani con Henning Laux, *Die beschleunigte Demokratie - Überlegungen zur Weltwirtschaftskrise* ("La democrazia accelerata - Riflessioni sulla crisi economica globale), Rosa aveva diagnosticato la crisi politica (ed economica) dell'Occidente: dal momento che l'insieme delle istituzioni democratiche appare sempre meno adatto a regolare o avviare gli sviluppi sociali, soprattutto per ragioni legate alla struttura del tempo (il tema dell'accelerazione sociale in Rosa), anche le aspettative della politica sono sistematicamente disattese nel presente: questo ha generato una profonda crisi della politica (Laux-Rosa, 2009).

L'intervista di Horkheimer *Sehnsucht nach dem ganz Anderen* ("Nostalgia del totalmente Altro") chiude idealmente la parabola della sua produttività intellettuale e il suo lascito è un chiaro richiamo al tema della teologia e all'articolazione del



11 In una delle ultime sue fatiche editoriali, *Under the Spell of Freedom* (2024), Joas ha dedicato un intero capitolo alla figura di Paul Tillich ("Indebted Freedom: Paul Tillich") e all'importante ascendente del suo pensiero che si articola nel seguente modo: "(1) la sua concezione del tempo e della storia; (2) la sua teoria dei segni o simboli; (3) le sue riflessioni sul rapporto tra le tradizioni religiose, in primo luogo il cristianesimo protestante e quello cattolico; e (4) la sua concezione delle condizioni costitutive della libertà umana".

12 Nel testo Rosa fa un gioco di parole di difficile resa in italiano: il testo originale della Bibbia recita "ein gehorsames Herz", che starebbe a indicare un cuore ubbidiente; nel testo di Rosa invece si usa la formula "ein hörendes Herz" (Rosa 2022: 20), che letteralmente significa un cuore che ascolta. In realtà, dal punto di vista etimologico, il verbo ubbidire deriva proprio da "ob" e "audire".

religioso (che convergono appunto con la missione della sua Teoria critica): l'intercettazione dei mali sociali e morali dell'uomo moderno, la richiesta di un mondo più giusto, più libero e più equo, non sono altro che istanze che risentono della necessità di appellarsi ancora alla nozione di "bene" (al di qua del "tramonto dell'Occidente", del nichilismo compiuto e dell'epoca della fine della storia). Il dialogo con la teologia e con la religione è allora più che fruttuoso per il teorico critico, dal momento che – svuotandole del loro contenuto fideistico¹³ – non resta che guardare ad esse (con quello "sguardo nostalgico") come qualcosa da salvare e tutelare.

Da esse infatti è possibile ancora comprendere il valore della dignità dell'uomo, un valore che nel mondo della tecnica, del liberalismo e del capitalismo – nonostante le importanti conquiste in termini di diritti – pare essere smarrito. In tutto l'iter intellettuale di Horkheimer, pur essendoci una costante critica delle istituzioni di "dominio" (tra le quali appunto anche quelle religiose), non c'è mai una eliminazione della questione del teologico come elemento avverso: quest'ultimo non viene mai identificato marxianamente come "falsa coscienza", anzi è costante l'interesse per questa particolare produzione spirituale e culturale dell'uomo (Ott, 1998; Siebert, 2005; Brittain, 2005; 2015), anche e soprattutto considerata in convergenza a certe istanze della stessa idea che egli aveva della Teoria critica.



13 Nelle parole che emergono dall'intervista con Helmut Gumnior, Horkheimer sostiene esplicitamente che, pur non potendo appellarci a Dio come un tempo, possiamo agire gli con gli altri con "l'intima sensazione che Dio ci sia" (Horkheimer 2019).

Davide Ruggieri
"Sehnsuch (nostalgia)"

Bibliography

Alexander J. (2003), *The Meanings of Social Life: A Cultural Sociology*, Oxford, Oxford University Press.

Alexander J. (2018), *Trauma. La rappresentazione sociale del dolore*, Milano, Meltemi.

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

Chung V., Grèzes J., Pacherie E. (2024), "Collective Emotion: A Framework for Experimental Research", *Emotion Review*, 16(1): 28-45.

Forst R. (2023), The rule of unreason. Analyzing (anti-)democratic regression, *Constellations*, 1: 1-8.

Jaeggi R. (2022), *Fortschritt und Regression*, Berlin, Suhrkamp.

Joas H. (2010), *Abbiamo bisogno della religione?* Soveria Mannelli, Rubbettino.

Joas H. (2024), *Under the Spell of Freedom. Theory of Religion after Hegel and Nietzsche*, New York, Oxford University Press.

Johannssen D. (2019), "Toward a Negative Anthropology", *Anthropology & Materialism*, 1, Online since 15 October 2013, connection on 30 April 2019.

Horkheimer M. (1973), "Es geht um die Moral der Deutschen", *Der Spiegel*, n. 29 del 15 luglio 1973 <https://www.spiegel.de/kultur/es-geht-um-die-moral-der-deutschen-a-31acebd3-0002-0001-0000-000041955111>

Horkheimer M. (1977) *Crepuscolo. Appunti presi in Germania (1926-1931)*, Torino, Einaudi.

Horkheimer M. (1985a), *Aus der Pubertät. Novellen und Tagebuchblätter 1914-1918*, GS 1, Frankfurt am Main, Fischer Verlag.

Horkheimer M. (1985b), *Religion und Philosophie (1965)*, in *Vorträge und Aufzeichnungen 1949 - 1973*, GS VIII, Frankfurt am Main, Fischer Verlag: 187-196.

Horkheimer M. (1988), *Gesammelte Schriften: Nachgelassene Schriften 1949-1972*, GS XIV, Frankfurt am Main, Fischer Verlag.

Horkheimer M. (2005), "Teoria critica ieri e oggi", in Donaggio E. (a cura di), *La Scuola di Francoforte. La storia e i testi*, Torino, Einaudi: 370-386.



Davide Ruggieri
"Sehnsuch (nostalgia)"

Horkheimer M. (2014), *Teoria critica*, 2 voll., Milano-Udine: Mimesis.

Horkheimer M. (2019), *La Nostalgia del Totalmente Altro*, Brescia, Queriniana.

Ketterer H., Becker K. (a cura di) (2019), *Was stimmt nicht mit der Demokratie Eine Debatte mit Klaus Dörre, Nancy Fraser, Stephan Lessenich und Hartmut Rosa*, Berlin, Suhrkamp.

Laux H., Rosa H. (2009), *Die beschleunigte Demokratie – Überlegungen zur Weltwirtschaftskrise*, WSI Mitteilungen 10/2009
https://www.wsi.de/data/wsimit_2009_10_laux.pdf

Ott R.M. (1998), *Max Horkheimer's Critical Theory of Religion: The Meaning of Religion in the Struggle for Human Emancipation*. Western Michigan University. Dissertations (n. 1579) <https://scholarworks.wmich.edu/dissertations/1579>

Rosa H. (2015), *Accelerazione e alienazione. Per una Teoria critica del tempo nella tarda modernità*, Torino, Einaudi.

Rosa H. (2016), *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehungen*, Berlin, Suhrkamp.

Rosa H. (2019), "Über die Schwierigkeit, Fundamente im Treibsand zu bauen. Beschleunigungstheoretische Überlegungen zum Verhältnis von Recht und Demokratie", in Fröhlich M., Lembcke O., Weber-Stein F. (a cura di), *Universitas. Ideen, Individuen und Institutionen in Politik und Wissenschaft (Festschrift für Klaus Dicke)*, Baden-Baden, NOMOS: 313-334.

Rosa H. (2022), *Demokratie braucht Religion*, München, Kösel.

Rosa H. (2024), *Indisponibilità. All'origine della risonanza*, Brescia, Queriniana.

Ruggieri D. (2020). "The Unpublished Correspondence between Hans Simmel and Max Horkheimer (1936–1943). Some Remarks on Critical Theory, Georg Simmel's Sociology, and the Tasks of the Institute for Social Research", *Simmel Studies*, vol. 24/1, pp. 127-158.

Ruggieri D. (2023) "Normative Reciprocity, Relational Sociology, and the Critique of Forms of Social Life", in Hałas E. (a cura di), *Methodology of Relational Sociology*. Palgrave Studies in Relational Sociology, Cham, Palgrave Macmillan, pp. 295-315.

von Scheve C., Salmella M. (a cura di) (2014), *Collective Emotions: Perspectives from psychology, philosophy, and sociology*, New York, Oxford University Press.



Davide Ruggieri
"Sehnsuch (nostalgia)"

Shaw B.J. (1985), "Reason, Nostalgia, and Eschatology in the Critical Theory of Max Horkheimer", *The Journal of Politics*, Vol. 47(1): 160-181

Siebert R.J. (1977), "The new religious dimension in Western Marxism: II", *Horizons*, 4 (fasc. 1): 43-59 <https://doi.org/10.1017/S0360966900013736>

Siebert R.J. (2002), "Christianity As Absolute or Relative Religion: From Hegel To Horkheimer, Benjamin, Adorno And Habermas", *Hegel-Jahrbuch*, 4, fasc. JG: 108-30 <https://doi.org/10.1524/hgjb.202.4.jg.108>

Siebert R.J. (2005), "The critical theory of society: The longing for the totally other", *Critical Sociology*, 31 (fasc. 1-2): 57-113 <https://doi.org/10.1163/1569163053084270>

Thonhauser G. (2024), Collective emotions and the distributed emotion framework, *Phenomenology and the Cognitive Sciences*. <https://doi.org/10.1007/s11097-024-09965-y>

Varman E. (2023), "Birth, Sehnsucht and Creation: Reading Buber between Plato and Kierkegaard", *Religions*, 14 (16) <https://doi.org/10.3390/rel14010016>

Zanghi D. (2023), *Compassione e rivolta. Lo schopenhauerismo controcorrente del giovane Horkheimer nei testi di Aus der Pubertät*, Roma, Castelvechi.

Zhang R., Voronov M., Toubiana M., Vince R., Hudson B.A. (2024), "Beyond the Feeling Individual: Insights from Sociology on Emotions and Embeddedness", *Journal of Management Studies*, 61: 2212-2250. <https://doi.org/10.1111/joms.12976>





A JOURNAL OF THE
SOCIAL IMAGINARY

Nostalgia and the Emotional Turn in Postbellum Plantation Memoirs

David Anderson

d.j.anderson@swansea.ac.uk

Department of History, Heritage and Classics | Swansea University, Wales, UK



Abstract

This article examines how white southern memoirists of the late nineteenth-century nostalgically constructed the Old South, using plantation life-writing to assert regional identity and historical distinctiveness after emancipation, the Civil War, and Reconstruction. These memoirs depict the antebellum plantation as a harmonious, orderly society characterized by racial stability, rigid class hierarchies, and prescribed gender roles. The article carefully explores how nostalgia shaped these depictions, transporting former enslavers and their families into a romanticized past that glossed over, or elided, the harsh realities of plantation era slavery. Central to these narratives is the image of the 'faithful slave,' particularly the Mammy figure, whose depiction reinforced paternalistic myths. Through these rhetorical strategies, plantation memoirists sought to create a vision of race relations rooted in an idealized past, one that could influence future interactions between white and Black southerners to ensure continued white dominance within southern society and culture.

Keywords

Lost Cause | Nostalgia | Old South | Plantation | Slavery



Ah, through my heart, wild-thronging,
The old sweet memories come;
And I am sick with longing
For my plantation home.

Archibald Rutledge, "Nostalgia" (1940)



Of the numerous literary and intellectual forms into which former white slaveholders and their family members sought to embody their memories of the Old South, none has so consistently been overlooked – or ignored – in critical discussions of the Lost Cause than the memoir, the pages of which abound with nostalgia for the plantation and the socio-cultural codes it perpetuated.¹ Scores of published volumes leave little doubt as to the importance of the genre to the American literary marketplace from the late nineteenth-century through the early twentieth, a thriving enterprise among the country's leading publishing houses, leaving for posterity a sentimental portrait of antebellum plantation life and lifestyle artfully rendered in vignettes. This *oeuvre* includes, among others, texts such as: R.Q. Mallard's *Plantation Life before Emancipation* (1892); John S. Wise's, *The End of an Era* (1899); H.M. Hamill's *The Old South* (1904); and Susan Dabney Smedes's glowing panegyric on her late father's character in *Memorials of a Southern Planter*, first published in 1887 and reprinted several times in the course of the following quarter century, an exemplar of the genre which exhibits a thematic preoccupation with the pastoral and the vernacular within its plantation setting in antebellum Mississippi.

According to historian David Blight, this body of life-writing should be viewed within the context of a "burgeoning reminiscence industry" in the late nineteenth-century, part of a popular publishing trend that emerged alongside a public appetite for collections of personal Civil War memories, particularly veterans' accounts of army life and campaigns (Blight, 2001: 172).

Postbellum plantation memoirs offer a revealing glimpse into how former enslavers and other elites imagined themselves, drawing on their personal memories of everyday experiences, dialogue, and observations on plantations before the Civil War. These memories, selectively filtered and reframed to align with individual values and biases, highlight the profound influence of nostalgia in preserving a sense of continuity with the past. When disruptions in the present challenge one's sense of self, nostalgia emerges as a powerful force in constructing both personal and collective identities, reinforcing emotional connections to the past (Becker, 2023).

¹ Developed over many decades by ex-Confederate military and civilian leaders, the Lost Cause narrative weaved together several ideas and arguments – from a nostalgia celebration of the Old South to the claim that northern advantages in human power and resources determined the Confederacy's defeat in the Civil War. Advocates of the Lost Cause framed the war as a struggle over states' rights, rather than slavery, constructing a version of public memory that helped sustain white southerners' dominant position in the racial hierarchy. Recent scholarship includes Janney, 2013; Cook, 2017; Gannon, 2017; and Domby, 2020.

Seminal texts on nostalgia, such as Fred Davis's *Yearning for Yesterday* (1979) and Svetlana Boym's *The Future of Nostalgia* (2001), offer profound insights into the complexities of nostalgic reaction, which is stimulated, they argue, by perceived, or felt, threats to continuity, and is located in a broader context of present fears and anxieties. Nostalgia, though it implies memory, is not merely an act of recall.

It is a type of remembering, or form of recollection, that "uses the past – falsely, accurately, or . . . in specially reconstructed ways," juxtaposing the "uncertainties and anxieties of the present with presumed verities and comforts of the . . . past," a dynamic that is, as Davis has suggested, nostalgia's "distinctive rhetorical signature" (Davis, 1979: 10-11, 141, 16). For Davis, nostalgia thrives on the "rude transitions rendered by history," on the "discontinuities and dislocations" that come with "untoward" or "intrusive" events such as war or other large-scale disasters (ibidem: 49, 103). Nostalgia, then, "acts to restore . . . a sense of sociohistoric continuity" across ruptures, reestablishes "meaningful links to the past," and serves as a means of "reaffirming identities" (ibidem: 104, 110, 107).

Four years of war, fought largely on southern soil, cost the lives of more than two hundred thousand Confederate soldiers, sailors, and civilians (and injured, and displaced, thousands more), left in ruins many natural and built environments, collapsed the region's economy with the end of slavery, upended political structures, and produced changes in the social and cultural life of white and Black southerners that had far-reaching consequences. For southern white elites, the fall of the Confederacy marked the end of a long-standing economic system that had ensured profit, prosperity, and privilege, shaping their families' way of life for generations.

Consider, for example, Margaret Devereux's *Plantation Sketches* (1906), in which she she reflects on the upheaval following emancipation and war, depicting this era as a time of crisis and threat to antebellum socio-cultural traditions – a shift that, she suggests, led "those whose hearts still cling to the 'Old South'" to "look sadly backward and sigh," an assessment shaped by her own experience as a daughter of a plantation owner in eastern North Carolina. Emphasizing the vagaries of history and memory to show how the Old South would soon "fade away into dimness," be "lost to sight," and therefore "live only in the memory of the few," Devereux determined "to rescue from oblivion" some of the "habits, thoughts, and feelings of the people who made our South what it was," drawing "upon actual events" to record, for her grandchildren, autobiographical "pen sketches of plantation life" to imply a connection with a nostalgically "faint" past (Devereux, 1906: ix).

Drawing on a sample of memoirs written by white southerners in the late nineteenth and early twentieth centuries that depict plantation-era slavery, I will address two key issues: first, how nostalgia, observed here as an emotional response to discontinuities imposed by fundamental change, carried white southerners to an idealized plantation imaginary, out of synchrony with the present; and second, how the depiction of the 'faithful slave,' a narrative device intended to venerate the



antebellum era as a golden age in race relations, functioned as a framework for influencing and defining race relations in the South under Jim Crow.²

1. The phantoms of things that were

For many white southern memoirists of the 1880s and 1890s, the antebellum era represented a golden age in the region's history, with the plantation serving as its unifying emblem – a supposedly ideal society characterized by racial harmony, rigid class structures, and clearly defined gender roles. This nostalgic plantation imaginary stood in contrast to the segregation, violence, and legal restrictions that shaped the Jim Crow South. Assessing the ruination of his family home in Liberty County, Georgia, Charles C. Jones Jr., writing in 1882, reflected: “The entire region is strangely changed. It is peopled only with the phantoms of things that were, and present images are a mockery of the blessed idols once here enshrined” (Blight, 2001: 42).

According to historian Susan Matt, white southerners “longed for a lost era as much as a lost place,” emphasizing their nostalgia for the past, and their homesickness for the physical landscapes associated with it (Matt, 2011: 104).

The “death” of the Old South marked “The End of an Era” in the words of John S. Wise in his 1899 memoir of that title. “Thus passed away the happy days of childhood,” he reflected, acknowledging the force of historical change, “days unlike those which come to any boy anywhere nowadays, days belonging to a phase of civilization and a manner of life which are as extinct as if they had never existed” (Wise, 1899: 32, 48). At the end of the Civil War, Sallie Brock Putnam, who lived in Richmond, Virginia, observed: “We were left to muse on the mutability of human events, to glance mournfully backward on the Past, and to gaze with steady, cold, dead calmness on the altered Present” (Putnam, [1867]; rpt., 1996: 385). Here, the Civil War is understood as an event, or moment, of dramatic temporal rupture, one of those “rude transitions rendered by history” in Davis’s words, signifying an epochal shift affectively experienced and deeply felt (Davis, 1979: 49).

For illustration, consider the language used by Eliza Ripley to describe her memories of wartime Louisiana in *Social Life in Old New Orleans* (1912): “In the rush of uncertain and un-looked for events, we could not plan any future, even one day ahead, so overwhelmed were we in mind and estate (not to mention body) with the strenuousness of the pitiful present” (Ripley, 1912: 264). Uncertain, overwhelmed, pitiful: these words highlight a sense of discontinuity and rupture in the present, a trait, feature, or characteristic aspect of the nostalgia mood, which seeks to reestablish continuity with the past. One reviewer, writing in *Vogue* (1913: 68), considered *Social Life in Old New Orleans* a “precious” book, “embalming for us a vanished social life” of fancy dress balls, French opera, and formal wear at weddings,

² Jim Crow was the system of state and local laws in the South that enforced racial segregation, requiring ‘separate but equal’ facilities for Black and white people in transportation, schooling, and other areas of public life.



while another commented that it presented a “glorified past,” describing Ripley as a “praiser of her times,” who, “with her strong memory,” seemed inclined to “dwell in the past even more than is the wont of old age” (Villavaso, 1913: 433).

Historian James Cobb has written that white southerners’ distinctive experiences with defeat in the Civil War and reconstruction by federal mandate not only shaped regional consciousness but also “fast-forwarded the antebellum southern order through the process of ageing and historical distancing,” transforming the years prior to the Civil War into the ‘Old South,’ “frozen away in some distant corner of time and accessible only through the imagination” (Cobb, 2005: 73-74). Building on Cobb’s insights concerning the construction, maintenance, and preservation of southern white identity in the postwar period, we might describe the imagined landscape of the Old South in the New as a search for the lost, nostalgic image of a world that once represented the future to a generation of plantation owners now fast fading, fashioned from a perspective already marked by distance.

Mrs. N.B. De Saussure’s *Old Plantation Days* (1909), an account of life on a South Carolina lowland plantation by the Savannah River during the 1840s and 1850s, is underpinned by bewilderment, fear, and resentment at the rapidity of change, the submergence of the old by the new. Written in the style of a letter, from a white grandmother (“growing to be an old lady”) to her granddaughter (“still too young to remember”), De Saussure’s glimpses into the “old plantation days, now forever gone,” committed to print and published at the request of friends, brought together “true knowledge” of “the South as it used to be” from someone “whose life was spent amid those scenes.” In De Saussure’s formulation, “memories are a legacy to the new generation from the old,” to be handed down to posterity as history’s “bare facts.”

Noting the inevitable fading of things, while also lamenting the “energetic spirit of a new age,” the author, writing from the perspective of “a generation now passing away,” drew on experiences of the elite social world she had known in her adolescence, held “in loving memory,” recollected fragments of the past that caused her “heart to throb again with youthful pleasure.” De Saussure contrasts her nostalgia for “happy plantation days” with memories of General William T. Sherman’s Union army, which laid ruin to the family home and adjacent lands, emphasizing a temporal dichotomy between the distant past and more recent times, distinguishing between “days that are no more” and “dreadful days of war and fire and famine” (De Saussure, 1909: 9-10). De Saussure’s before-and-after division of time, a dividing line oft-drawn by the *fin-de-siècle* circle of southern plantation memoirists who faced economic, social, and political upheaval after the Civil War, is also, significantly, a select rhetorical strategy that evokes nostalgia for an imagined, idealized past, serving as a remedy for disaffection, disappointment, and disgust with the present.

For former enslavers and other members of the southern elite, military defeat and collapse in 1865, which marked the end of plantation slavery, not only disrupted the region’s established economic system and necessitated new forms of labor arrangements and management, but also heralded profound changes in social relations during the post-emancipation era. Former enslavers had to navigate a transformed landscape where previously enslaved people sought autonomy and fair



treatment. These changes were pivotal in reshaping the socio-economic fabric of the South, influencing both the immediate aftermath of the Civil War and the long-term evolution of southern society. That he had lived in “two distinct periods of our Southern history,” before the Civil War and after, is a characteristic expression of lament in Edward J. Thomas’s memoir, echoing anxieties from other members of his class about dislocation and disorientation, the connection back towards the “grand old plantation life” now “completely severed” from the “striving conditions that followed” (Thomas, 1923: 5). Thomas describes plantation life on the Georgia Tidewater, where his family owned several plantations, as “master and slave in its prettiest phase,” referring to the more than one hundred enslaved individuals there as “our people” and insisting on an enslaver-enslaved relationship characterized by reciprocal obligation within a paternalistic system (“the interest of each was the concern of all”). He recalled in one nostalgic vignette of that period, how on “moonlight nights,” enslaved men and women would sing while hand-grinding their corn, melodic “sweet chants” from a “happy people” that “frequently lulled me, when a boy, to sleep,” expressing sorrow that “[n]ever more will such merry shouts be heard!” (ibidem: 8, 12). Yet, as Thomas claimed, the resilience of these relationships, formed in childhood, survived in the phase immediately following emancipation.

Shortly after graduating from the University of Georgia, Thomas joined the Confederate army and served in the Fifth Georgia Cavalry for three years before being mustered out of service at war’s end, returning home to McIntosh County (ibidem: 41, 43, 61; Harden, 1913: 711). On visiting ‘Peru,’ the plantation near Savannah where he grew up, Thomas found “a goodly number of our old slaves” had “come home” to work the land, heretofore dispersed when Union soldiers, under Sherman, occupied much of the region. “If I had been a king returning to his subjects, I could not have been more regally received,” Thomas stated. The men raised Thomas aloft and carried him to the plantation house where the women, who had gathered at the front piazza, greeted “Mars’ Ed” heartily, and arranged an entertaining supper among “old friends.” Thomas’s nostalgic avowal of emotional connection and supposed loyalty in these scenes, “not long after the war,” when, he claims, formerly enslaved people still enjoyed “many of the comforts provided them by their masters,” is implicitly contrasted with the reshaped southern racial order of the late nineteenth-century, and his grudging admission that, in these later years, “no such welcome” was possible. “The feelings of the old slaves for their master, and of the masters for their slaves, will never be understood by coming generations,” he opined, at once mourning the erosion of durable bonds of attachment and capturing how many white southerners preferred to remember slavery, as an inherently benevolent institution of caring, Christian enslavers, and loving, life-long dependents (Thomas, 1923: 57-58).



2. The ties that bind

By the late nineteenth-century, as Micki McElya (2007) and others have shown, American popular culture was saturated with representations of the ‘faithful slave,’ particularly the Mammy figure, in both print and performance. In the memoirs and reminiscences of white southerners, narratives of faithful enslaved people functioned as an ideological weapon to subvert accounts of plantation era slavery that focused on violence, oppression, and cruelty, a strategy that sought to delimit Black agency by recourse to an imagined past in which everyday experiences of enslavement were enmeshed in discourses of paternalism. The Mammy character, typically portrayed as a devoted Black caregiver to white children and loyal to white families, was used to romanticize slavery and reinforce racial hierarchies by implying that Black women found contentment in servitude.

In *Memorials of a Southern Planter*, for instance, Susan Dabney Smedes asserts that loyal domestic workers, such as Mammy Maria and Mammy Harriet – whose recollections, written in Black dialect to convey a sense of regional authenticity, form part of the volume – “had come to love the white family better than [their] own blood and race.” Elaborating on her theme, Smedes maintained: “In no hands was the dignity of the family so safe as with negro slaves [T]hey greatly magnified the importance of their owners, and were readily affronted if aspersion of any sort were cast on their master’s family,” adding strikingly, that “they were all aristocrats by nature” (Smedes, 1887: 75, 163). Smedes’s emphasis upon an aristocratic ideal – particularly her assertion that enslavers had not only the duty but the responsibility to instill good principles into enslaved people – has led some critics to interpret such views as a defense of white privilege, highlighting tensions between condescending self-congratulation on one hand, and genuine feelings of affection on the other (Fox-Genovese and Genovese, 2005: 117-18).

By recounting her life at Burleigh – the Dabney family’s 4,000-acre plantation estate in Hinds County, Mississippi – Smedes created a platform to convey her belief in the “sacred and close” affinities between the races. Within this structure of retrospect, her father, Thomas, regarded his “ever favorite and trusted servants,” who had been acquired through inheritance, with “great affection,” a “feeling” that, we are told, was “warmly returned” by them. According to Smedes, the bond between the Dabney family and their enslaved people was so profound that when her father decided to leave his ancestral Tidewater estate for the Southwest in the mid-1830s, Mammy Harriet voluntarily chose to leave her husband – who was held in slavery by another Virginia planter – to accompany Dabney to Mississippi. “Without an exception,” Smedes wrote, the plantation’s household servants and field hands “determined to follow their beloved master and mistress” (Smedes, 1887: 47-49).

Another vignette recounts the passing of Mammy Harriet’s elderly aunt, known to the family as Grannie Harriet. As the chief mourner, Smedes’s father led the funeral procession down the road to the tree-shaded graveside, with his children following the coffin. “He ordered out the whole plantation, every one who could walk, and every man, woman, and child carried a torch.” The “painful impression” made that



day was not lost on Smedes, then only a child, who wished to be excused from attendance. “[B]ut the master seemed unapproachable in his grief, and I was afraid of incurring his displeasure if he should discover that I was unwilling to pay what he considered fitting respect to the memory of his trusted friend.” Grannie Harriet, much missed in the years following her death, was, as Smedes put it, “ever treated as a member of the family.” Smedes remembered that her father never missed an opportunity to sit down with “this aged servant,” both “laughing and talking” a while, discussing “his plantation affairs as he did with no one else,” trusting her judgment to be “so sound that he relied upon it” (ibidem: 61-62).

For Smedes and other white southerners, the onset of the Civil War, coupled with Lincoln’s decision to issue the Emancipation Proclamation in 1863, weakened bonds of close attachment – whether real or imagined – between enslaved individuals and their enslavers, marking a critical juncture in the region’s race relations. R. Q. Mallard hoped that his reminiscences – originally a series of letters published in the *Southwestern Presbyterian* magazine, covering topics from the religious instruction of enslaved people to missionary work among them – would “contribute to the restoration of the mutual kindness and confidence” that characterized “the old régime,” a relationship soured by emancipation and further eroded by “the unhappy events immediately succeeding it” (Mallard, 1892: vii). Writing to “portray a civilization now obsolete,” Mallard’s *Plantation Life before Emancipation* (1892) recounts “the sunny days of my childhood and youth” in antebellum Georgia as the son of a “well-to-do” rice planter, presenting a series of personal vignettes that illustrate his friendships and intimacies with enslaved individuals – memories that, he reflects, “are of almost unmixed pleasure.” Mallard’s narrative is structured around childhood encounters with his “dusky little playmates,” from exploring the plantation’s cotton houses, to shooting bows and arrows and fishing in the river – Black and white interactions that, in his view, mirrored an ideal (ibidem: VI, 8-9, 19). “It is easy to see how such a life, in which white and black, with the due subordination of master and servant preserved, shared the same sports, contributed to the familiar and affectionate relations which so notoriously from childhood bound master and servant together” (ibidem: 28). Ultimately, Mallard advocated for renewing “the kindly feelings which bound together the two races in the olden time” as a response to the “deeply agitating” deterioration in race relations during the 1890s, which was driven by southern white anxieties over racial integration, as well as a concerted effort to suppress Black ambitions for education and property ownership.

If, as David Blight has observed, white southerners sought to reassure themselves that emancipation had “ruined an ideal in race relations,” it also highlighted, for many defenders of the Old South, a stark contrast between African Americans born under slavery and those who were born free after the passage of the Reconstruction Amendments to the Constitution (Blight, 2001: 286). H.M. Hamill’s 1904 memoir, *The Old South*, which sharpened arguments familiar to many apologists for plantation era slavery, pointedly insisted that emancipation had brought nothing but hardship and ignominy to the lives of formerly enslaved men and women. “[W]ell fed and clothed” and “moderately worked” prior to the war, their “careless, heart-free” lives had been



supplanted by “heartache and worry,” Hamill asserted, adding that freedom “had proven a cheat and a snare.” According to Hamill, those “born and trained under slavery” were a group that “commands respect in the South to-day,” whereas “those who have known nothing but freedom” ought to be regarded as generally an “unsatisfactory body of people.” The “docile and reverent” men and women born and raised in bondage on the plantation were destined to “always” remain “the friend of the Southern white gentleman and lady” Hamill stated (Hamill, 1904: 31-32). Many southern whites extolled a paternalistic, structured, stable society, one governed by the rigid racial codes of the Old South, resolute in their belief that preserving traditional ways was the only viable path to maintaining racial order in the New South.

Many scholars have shown the importance of an antebellum mythos to white southerners by pointing out how a plantation imaginary was deployed and assembled in various modes of representation and rhetoric, a strategy that both hailed the legitimacy of a “changeless” past, “disrupted only by tragic war,” and “helped whites to use nostalgia to validate opposition to black equality” during the late nineteenth-century (Baptist, 2002: 281). In this context, this article has paid close attention to life-writing, particularly the personal narratives of former slaveholders and their families, as a useful entry point into the critical discussion of the role that nostalgia, conspicuous in the genre, played in the construction of the Old South.

Often dismissed by critics as trite, trivial, and predictably tender, which may account for why so little scholarly attention has been paid to this category of Lost Cause apologia, these sentimental authors, whose autobiographical journeys intersect personal and historical memories, were important shapers of regional identity and distinctiveness in the years after the Civil War.

For white southerners fearful that the region’s established social order had been shaken by war and its political aftermath, the Lost Cause not only celebrated traditional patriarchal and hierarchical structures of power based on race, class, and gender, but made them appear to be part of a ‘golden age’ of continuous time, and thus a fixed, fundamental, and inviolable part of southern history. Ruined by war, humiliated by defeat, and insulted by Reconstruction policies on race relations, southern whites turned eagerly towards the past for the consolations which nostalgia offered them.



Bibliography

- Baptist, E. E. (2002), *Creating an Old South: Middle Florida's Plantation Frontier before the Civil War*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- Becker, T. (2023), *Yesterday: A New History of Nostalgia*, Cambridge, Harvard University Press.
- Blight, D. W. (2001), *Race and Reunion: The Civil War in American Memory*, Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press.
- Boym, S. (2001), *The Future of Nostalgia*, New York, Basic Books.
- Cobb, J.C. (2005), *Away Down South: A History of Southern Identity*, New York, Oxford University Press.
- Cook, R. J. (2017), *Civil War Memories: Contesting the Past in the United States since 1865*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Davis, F. (1979), *Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia*, New York, Free Press.
- De Saussure, Mrs. N. B. (1909), *Old Plantation Days: Being Recollections of Southern Life Before the Civil War*, New York, Duffield.
- Devereux, M. (1906), *Plantation Sketches*, Cambridge, Riverside Press.
- Domby, A. H. (2020), *The False Cause: Fraud, Fabrication, and White Supremacy in Confederate Memory*, Charlottesville, University of Virginia Press.
- Fox-Genovese, E. and Genovese, E.D. (2005), *The Mind of the Master Class: History and Faith in the Southern Slaveholders' View*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Gannon, B. A. (2017), *Americans Remember Their Civil War*, Santa Barbara, Praeger.
- Hamill, H.M. (1904), *The Old South: A Monograph*, Nashville, Smith and Lamar.
- Harden, W. (1913), *A History of Savannah and South Georgia*, 2 volumes, Chicago, Lewis Publishing.
- Janney, C. E. (2013), *Remembering the Civil War: Reunion and the Limits of Reconciliation*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.



David Anderson
Nostalgia and The Emotional Turn

Mallard, R. Q. (1892), *Plantation Life before Emancipation*, Richmond, Whittet and Shepperson.

Matt, S.J. (2011), *Homesickness: An American History*, Oxford, Oxford University Press.

McElya, M. (2007), *Clinging to Mammy: The Faithful Slave in Twentieth-Century America*, Cambridge, Harvard University Press.

Putnam, S. B. ([1867], reprint, 1996), *Richmond during the War: Four Years of Personal Observation*, Lincoln, University of Nebraska Press.

Ripley, E. (1912), *Social Life in Old New Orleans: Being Recollections of my Girlhood*, New York, D. Appleton.

Rutledge, A. (1940), *Rain on the Marsh*, Columbia, Bostick & Thornley.

Smedes, S. D. (1887), *Memorials of a Southern Planter*, Baltimore, Cushings & Bailey.

Thomas, E. J. (1923), *Memoirs of a Southerner, 1840-1923*, Savannah, no publisher.

Villavaso, E. J. (1913), review of *Social Life in Old New Orleans: Being Recollections of my Girlhood*, by Eliza Ripley, *Southwestern Historical Quarterly*, 16: 433.

"What They Read," (1913), *Vogue*, 41, Issue 6, 15 March: 68.

Wise, J. S. (1899), *The End of an Era*, Boston, Houghton, Mifflin.





A JOURNAL OF THE
SOCIAL IMAGINARY

Le théâtre d'ombre de la mémoire. La commémoration politique comme "contre-nostalgie"

Denis Fleurdorge

denis.fleurdorge@univ-montp3.fr

Université de Montpellier Paul-Valéry



Abstract

The Shadox Commemoration as "Counter-Nostalgia."

This article aims to analyze and understand the establishment of a process of "counter nostalgia" in the historical context of the commemorations of the Fiftieth Anniversary of the Second World War in 1994. A highly "nostalgic" period, in many respects, in all its components: Resistance, Deportations, mass massacres, Allied landings, Liberation of the territory. It is the central figure of François Mitterrand, President of the Republic, who gives all the real and symbolic political meaning to historical ceremonies of commemorations where "nostalgia", "symbolic reiteration", the "festive", and paradoxically, in a more marginal way, the historical are at play.

Keywords

Counter-Nostalgia | Political Myths | Commemoration | Symbolism

L'idée d'une « contre nostalgie » pourrait se définir comme : « c'est aujourd'hui hier », mais cet « hier » peut encore faire penser que « demain aujourd'hui » sera pire. Plus paradoxalement, si la nostalgie participe, peu ou prou, d'une manifestation supplémentaire du « désenchantement » wébérien du monde, la « contre nostalgie » peut se concevoir comme un « réenchante du monde », en l'occurrence un monde politique commémorant une période, pour le moins, « trouble » et fortement clivée.

Ce n'est certainement pas : « c'était mieux hier ». Si la Nostalgie est la douleur, la « contre nostalgie » est un puissant antalgique. La première hypothèse retient l'idée que certaines commémorations politiques peuvent être considérées comme l'expression d'une « contre nostalgie » permettant à un groupe social (politique), ou un individu, de « réenchante » non seulement son présent mais aussi de rectifier par une sorte de « mystification-mythification » une position politique et sociale du passé contestable et potentiellement contestée.

L'année 1994 fut l'année de la commémoration du Cinquantième de la 2ème Guerre Mondiale sous toutes ces composantes : la Résistance, la Déportation, les massacres de masse, les Débarquements alliés (Normandie et Provence), la Libération du territoire. Une constatation préliminaire s'impose : l'impossibilité pour le président de la République, François Mitterrand, d'assister à toutes les manifestations prévues et donc la nécessité pour lui d'opérer des choix. Choix dont il convient de souligner qu'ils sont non seulement, pour l'essentiel, dictés par une volonté politique de signification symbolique du passé prenant en compte tous les aspects de la 2ème Guerre Mondiale, mais aussi, telle en sera la deuxième hypothèse, un moyen personnel de s'inscrire comme personnage central d'une « contre nostalgie » c'est-à-dire, *in fine*, une forme d'« immunité symbolique » face à des attaques politiques potentielles concernant son passé.

La nostalgie en politique pourrait désigner un sentiment diffus et des attitudes où des individus, ou des groupes politiques, expriment le désir et l'attachement de revenir à une période révolue, souvent idéalisée, et qu'ils perçoivent, certes comme meilleure, mais à bien des égards comme exemplaire, voire héroïque.

Raoul Girardet a développé une réflexion de fond sur les mythes, les symboles, les récits collectifs qui non seulement participent de l'invention d'une identité nationale, mais aussi influencent le positionnement idéologique et la perception publique de tout homme politique. Pour Girardet, les mythologies politiques sont des ensembles de symboles, d'images, de récits, qui servent à légitimer un pouvoir, à mobiliser des masses et à construire un sentiment d'appartenance à une « communauté politique ». La plupart de ces mythologies se construisent autour des mythes de la « Conspiration », du « Sauveur », de « l'Âge d'or », de « l'Unité » (Girardet, 1986).

Cette perspective inédite offre potentiellement une topographie héroïque possible dans laquelle peut se déployer un imaginaire apologétique identifié et identifiable. À ce contexte mythique, présenté dans une sorte de gradation qualitative, il est possible d'ajouter les figures, du « Rebelle », du « Rassembleur », du



« Résistant » pour inscrire l'ensemble dans une sorte supplémentaire d'imaginaire gaullien et salvateur.

Ainsi, la nostalgie de cette période de la commémoration du Cinquantenaire de la 2ème Guerre Mondiale offre aux temps présents les images politiques du « Sauveur », « Rebelle », du « Rassembleur », du « Résistant », identifiant et assimilant chaque acteur politique à des qualités de courage, d'abnégation, de sens du sacrifice, et en cherchant surtout à s'écarter de l'ombre portée de la trahison et de la collaboration.

La « contre nostalgie » serait donc une manière de s'inclure aux temps présents de cette commémoration de la victoire sur la collaboration et le nazisme, pour transformer des « faits avérés discutables » — un mauvais engagement politique, et pour en atténuer toutes tendances négatives ou perçues comme telles. Il importe de ne surtout pas susciter un sentiment de malaise, voire de rejet politique. Les enjeux présents pour un homme politique ne sont pas minces. Ce qui importe, en fin de compte, c'est de donner l'illusion d'avoir été du « bon côté de l'Histoire », de donner le sentiment d'appartenir à la « communauté politique » des démocrates et des républicains. Plus encore, il s'agit d'un processus de mythification (voire parfois de mystification) dans la « rectification » de faits historiques précis — Collaboration ou Résistance. Si les mythes politiques peuvent porter sur des héros, des événements fondateurs, des valeurs partagées ou des ennemis communs, se joue ici la place et le rôle de tout acteur politique présent dans sa participation essentielle à la création d'une mémoire collective et dans la définition des grands récits nationaux. Comment apporter sa pierre à l'édifice historique sans faire effondrer l'unité de l'ensemble et soi-même disparaître « corps et âme » ?

Tout part de François Mitterrand. En 1994 paraît l'ouvrage de Pierre Péan, *Une jeunesse française* (Péan, 1994), qui marque le point *de* départ, et *du* départ, d'une possibilité de parler du passé de François Mitterrand pendant la Deuxième Guerre mondiale et plus précisément lors de la période délicate se situant entre 1934 et 1947. Nous sommes dans la dernière année de son double septennat avec sa cohorte de rumeurs, mais aussi la révélation à venir de l'existence de sa « fille cachée », puis en 1996 la révélation de sa maladie par son médecin personnel (Gubler C., et M. Gonod, 1996). Crépuscule d'une fin de règne, période de tous les dangers pour un homme ayant toujours le désir de s'inscrire dans l'Histoire.

Le milieu « politico-journalistique », toujours avide de révélations obscènes et de sensations médiocres, bruissait de rumeurs concernant le passé vichyssois de François Mitterrand, et tout particulièrement de sa rencontre, immortalisée par une célèbre photo prise le 15 octobre 1942¹, avec le Maréchal Pétain à l'Hôtel du Parc à Vichy. S'ajoutait à cela la remise de la décoration de la Francisque en avril 1943.

Le parcours politique de François Mitterrand ne peut pas être réduit à l'énoncé de ces faits avérés mais décontextualisés. Il convient de ne pas oublier qu'il fut Sergent-chef blessé pendant la « drôle de guerre », puis prisonnier pendant 18 mois



¹ On notera pour l'histoire politique contemporaine que De Gaulle, Pompidou, Giscard d'Estaing, Chirac, bien qu'ayant eu connaissance de l'existence de cette photo, ne l'utiliseront pas à des fins électoralistes.

au stalag IX A, dont il s'évada, et enfin Résistant (à partir de juin 1942) tout en gardant, pendant un certain temps, des liens avec le gouvernement de Vichy (double jeu ?). Après-guerre, il sera décoré de la Croix de guerre 1939-1945 et de la Médaille de la Résistance française. François Mitterrand reste un être complexe qui a toujours cultivé un certain secret, peut-être parfois, par calcul politique opportuniste mais surtout par nature. François Mitterrand utilisait souvent, comme une forme subtile d'autodérision, à l'intention de son parcours pendant la Deuxième Guerre mondiale la formule lapidaire : « mal embarqué mais bien arrivé ».

C'est dans ce contexte, si particulier, que seront décrites deux cérémonies présidentielles commémorant la Libération : le « soulèvement de la Police parisienne » et le spectacle commémoratif « Paris libéré » à l'Hôtel de Ville de Paris.

Pourquoi ces deux cérémonies commémoratives ? Parce qu'elles illustrent parfaitement l'idée de « contre-nostalgie » posée dans la première hypothèse : d'un côté une institution républicaine, la Police Nationale, cherchant à redorer son blason et à s'inclure dans les feux et les émotions de la Résistance en réenchantant non seulement son présent mais aussi en rectifiant la part sombre de son activité pendant l'Occupation ; d'un autre côté le mythe de l'« auto-libération », de la ville de Paris atténuant, là aussi, tout ce qu'avait pu être une ville Lumière de l'attentisme, du trafic, de la trahisons, de la collaboration. Mais il s'agira dans un premier temps de prendre une commémoration « chimiquement pure » — l'hommage aux Résistants du plateau des Glières, pour établir un point de référence et de comparaison.



1. Une édifiante défaite héroïque

Le 10 avril 1994, François Mitterrand préside un hommage aux Résistants du plateau des Glières à la nécropole nationale de Morette en Haute-Savoie². L'exemple des « Glières » présente un caractère d'unité, de totalité, de clôture presque paradigmatique. En comparant avec d'autres événements de même nature, et les deux que nous verrons par la suite, l'hommage aux Résistants des Glières représente la seule cérémonie commémorative « pure » parce qu'en lien direct avec des faits historiques facilement identifiables, et de ce fait répond au sens générique que Philippe Raynaud donne aux mots « commémorer » et « commémoration » : « *commémorer, c'est d'abord mettre en scène, emprunter aux formes de la sacralisation religieuse ou héroïque les modèles d'une théâtralisation profane et d'une "pédagogie vertuiste"*. Pour cela, la commémoration doit se déployer dans un espace et investir des lieux ; cet espace peut être "sans qualités", mais il prend sens parce qu'il est investi par les célébrants de la commémoration » (Raynaud,

² Les « Glières » sont une défaite militaire sanglante, 467 résistants encerclés par 10.000 soldats allemands et miliciens français qui se traduira par la mort de 149 Résistants. Une défaite suivie d'une répression sauvage et la déportation de 170 personnes. Mais, cette défaite va être le point de départ d'un sursaut des Résistants qui avaient réussi à échapper à l'ennemi, puisque le plateau des Glières sera repris et que la région Haute-Savoie sera la première région à avoir accompli sa propre libération.

1994 : 114-115). L'émotion de cette cérémonie commémorative « pure » traduit la nostalgie d'une capacité collective à s'unir et à lutter face à une adversité.

Au contraire, cette « pureté » va se corrompre lorsque les circonstances (par exemple, la proximité des élections présidentielles) favoriseront son utilisation à des fins politiques immédiates, ou lorsque s'affronteront à son sujet les points de vue politiques de courants antagonistes. Dans ces deux cas : « La délimitation du champ de ce qui peut être l'objet de commémoration est opérée par des acteurs privilégiés selon un processus essentiellement inégalitaire. Mais elle permet aussi de sélectionner des images pertinentes pour exprimer à la fois l'identité des collectivités politiques et les divisions qui les traversent ; de ce fait, les commémorations ne sont pas simplement l'occasion d'une imposition arbitraire de significations préétablies à un peuple essentiellement passif, elles sont également le moyen de donner un sens proprement politique à des clivages qui, sans cela, resteraient strictement sociaux, idéologiques ou religieux » (Raynaud, 1994 : 114-115). Plus encore, il est possible de mettre en avant une sorte de « configuration nostalgique » : « avoir fait la distinction entre le bien et le mal » ; « avoir été du bon côté de l'Histoire » ; « être un Résistant de la première heure », etc. Cette « configuration nostalgique » doit concourir à une *forme globale, acceptable et reconnue comme le « sens du devoir accompli », le « sens du sacrifice ultime »*. François Mitterrand, Résistant reconnu, ne pourra que conforter son indiscutable légitimité au-delà de son statut de président de la République.



2. Le soulèvement de la Police parisienne. Entre mythe et pardon

Le 19 août 1994, François Mitterrand ouvre les cérémonies commémoratives de la Libération de Paris, par une prise d'armes à la préfecture de Police. Cette cérémonie simple, presque banale, perdue dans la pléthore des manifestations qui célébreront l'anniversaire de la Libération de Paris³, pose néanmoins un important problème politique. En effet, l'histoire s'accorde à reconnaître que deux administrations françaises — la Police et la Justice, ont servi avec un « certain zèle » le Gouvernement de Vichy. Pratiquement toute la haute magistrature avait prêté serment de fidélité au maréchal Pétain et la police a plus que largement participé aux contrôles des citoyens, aux rafles et aux arrestations. Ainsi on peut objectivement dire que la Police française et particulièrement la Police parisienne fut dans sa majorité au moins attentiste et souvent dans des « formes de collaboration.

Sur ce point, on peut faire référence à l'analyse proposée à partir des travaux de Michel Foucault concernant « l'idéologie de l'intérêt général » (1974 :44), qui tendent à montrer que toute administration est solidaire implicitement en acte et en autorité du pouvoir politique qui la dirige.

³ La préfecture de Police de Paris aura ses propres célébrations comme dévoilement d'une stèle à la mémoire du préfet Charles Luizet au cimetière de Passy, ravivement de la flamme du Souvenir à l'Arc de Triomphe par le préfet de Police Philippe Massoni, expositions, éditions spéciales de revues, etc.

La participation de la Police apparaît comme une conversion tardive puisque sa véritable entrée en scène ne se fera que le 19 août 1944, plus de deux mois après le Débarquement des alliés, et sans avoir pris en considération la présence depuis déjà plusieurs semaines de différents corps de l'armée américaine⁴. Sur un effectif de 22 000 policiers couvrant Paris et la proche banlieue, on comptera 167 policiers morts pour la libération de la capitale (selon le préfet Massoni) et un total de 253 policiers morts pour la période 1939-1945 (nombre des policiers morts figurant sur la stèle inaugurée par François Mitterrand). Certes on ne peut pas mesurer la pertinence d'un engagement dans la Résistance au nombre des morts, mais le sacrifice est à la hauteur du caractère tardif de l'engagement, c'est-à-dire faible. Le « miracle » du soulèvement de la Police parisienne, le 19 août 1944, s'est accompli à la suite de l'entrée en action de réseaux de résistances ultra minoritaires plus ou moins en dormance dans la Police française. Ces réseaux de résistances ne sont pas des structures improvisées, elles recouvrent parfaitement les clivages de la Résistance française de l'intérieur dans son ensemble et leur organisation se met en place en fonction de strictes appartenances politiques. Ainsi, par exemple, il existait trois grandes organisations clandestines : « Honneur de la Police », proche des gaullistes ; « Police et Patrie », proche des socialistes ; et « Front National de la Police » proche des communistes.

Dans le contexte présent de la commémoration, il convient de se demander ce que représente l'acte du président de la République. La cérémonie commémorative aurait parfaitement pu être présidée par le Premier ministre ou par Charles Pasqua, ministre de l'Intérieur. Il faut donc essayer de comprendre « l'utilité » et la finalité de la présence présidentielle. À l'origine se trouve la mythification d'un passé qui se veut glorieux et pour qui l'usure du temps est toujours un précieux allié. Laissant dans l'ombre la période attentiste et collaborationniste, cette commémoration fait de la Police nationale un acteur de toute première importance dans la Libération de Paris. On notera toutefois que le premier geste des F.F.I. à l'égard de cette nouvelle force d'appoint fut de la soumettre à une autorité issue de ses rangs et non de la Police.

Ceci n'empêche pas d'ailleurs le préfet de Police Philippe Massoni de déclarer sans l'ombre d'un doute et avec la plus grande assurance : « La police parisienne a joué un rôle primordial dans les combats pour la libération de la capitale au prix de la mort de 167 des siens. Rarement, dans l'Histoire, la police et la population ont été aussi proches, en osmose pourrait-on dire, que durant ces glorieuses journées » (sic), comme indique le journal *Le Figaro* (13-14 août, 1994). Pour le président de la République l'engagement dans une telle cérémonie permet statutairement de marquer une volonté de manifester le « pardon » de la Nation à des hommes qui se

⁴ Des faits historiques donnent la mesure de la relative inertie policière. C'est d'abord le fait que la Police française a gardé toute la confiance des autorités allemandes puisque son désarmement n'est intervenu qu'au début d'août 1944 et seulement pour les commissariats les plus excentrés, qui risquaient d'être attaqués par la Résistance (Asnières, Saint-Denis, Gennevilliers). Ensuite, il importe de rappeler que des arrestations de juifs se sont poursuivies les 10, 16, et 18 août 1944 et que la brigade spéciale des renseignements généraux était toujours en activité et toute dévouée aux autorités de la Gestapo.



sont trompés⁵ et qui ont essayé de se « racheter » en prenant part aux événements du (dernier) moment. Plus généralement aussi et plus radicalement, il pouvait s'agir, cinquante ans après les événements, de réhabiliter une administration fortement compromise. Avec là encore un succès très mesuré car, comme le souligne fort justement Edgard Pisani, le directeur de cabinet du préfet Charles Luizet mis en fonction par le général de Gaulle dès le 19 août 1944 : « Malgré toutes les tentatives de réhabilitation, l'histoire de la préfecture de police sera toujours écrite en lettres minuscules » (*Libération*, 19 août, 1994). Enfin, il ne faut pas oublier que le passé doit servir le présent. De sorte que la reconnaissance historique, c'est-à-dire l'hommage rendu à une administration qui a contribué à la libération de la capitale, permet de donner à une structure institutionnelle sa dimension de pérennité légitime et de l'inscrire dans un certain processus d'évolution. Cela donne une histoire, même petite, à un moment où l'institution connaît des difficultés sociales et politiques⁶.

Ancrer l'institution policière dans une tradition dont l'une des sources sera son rôle dans la Libération de Paris, au prix d'une certaine « mystification et mythification héroïques » permet de se situer dans une forme de « contre nostalgie » offrant une nouvelle perspective retenant en définitive que la Police était bien là aux moments décisifs. Plus encore, il y a comme une « mise en abîme » avec un président de la République, et une police parisienne qui ont besoin de cette « contre-nostalgie » pour laisser l'impression, par les sentiments et les affects produits par les cérémonies, d'une belle unité individuelle et collective, d'une cohérence historique et institutionnelle, d'un même partage d'une « vision » indivisible Nation.



3. Le spectacle « Paris libéré », le mythe de l'« auto-libération »

Les manifestations et les cérémonies commémorant la Libération sont nombreuses. Le moment de cet anniversaire s'échelonne pratiquement sur une semaine complète au cours de laquelle le solennel et le festif se mêlent. Ainsi, c'est l'émotion qui domine, émotion du recueillement et émotion de la fête, du mouvement de foule, et cela tout au long du programme officiel de représentations : dimanche 21 août 1994, cérémonie à la mémoire des 35 fusillés du bois de Boulogne ; lundi 22 août 1994, cérémonie à la mémoire du commandant Louis Bouchet et de 6 combattants de la RATP fusillés dans les fossés du fort neuf de Vincennes ; mercredi 24 août 1994, dévoilement de trois plaques commémoratives (allée de la 2ème DB, allée du chef d'escadron de Guillebon, allée du capitaine

⁵ Incidemment, on peut souligner que François Mitterrand avait déjà procédé de la sorte par la réintégration dans les cadres de réserve des officiers condamnés à la suite du putsch d'Alger (le 24 novembre 1982).

⁶ À cette période la Police Nationale cherche à assurer corps administratif et institutionnel dans une histoire et une surface sociale lui permettant de mieux faire face aux problèmes et difficultés qui sont alors les siens : conditions et moyens de travail difficiles, démission d'une hiérarchie coupée de sa base et souvent plus préoccupée de ses avancements de carrière que du fonctionnement des services, soumission de l'encadrement aux pressions politiques, relations difficiles avec la Justice, etc.

Dronne), inauguration du Mémorial Leclerc ; jeudi 25 août 1994, dépôt d'une gerbe dans la crypte des Invalides où repose le maréchal Leclerc (9 heures) ; dépôt de fleurs au pied de la plaque commémorative de la rue de Rivoli et de celle de la place de la Concorde (9 heures 30) ; hommages aux personnels et aux élus de la ville de Paris morts pour la France (10 heures) ; hommage aux déportés, gare de l'Est ; recueillement devant l'arbre de la Liberté-Victoire, place Stalingrad ; célébration d'une messe à Notre-Dame à la mémoire des combattants de la Libération par le cardinal Lustiger (11 heures)⁷ ; reconstitution de la remise en place du drapeau national en haut de la tour Eiffel par les sapeurs-pompiers (12 heures) ; recueillement devant la statue du général Leclerc à la porte d'Orléans (16 heures 45), remise de décorations, place du 18 juin 1940 (17 heures 30) ; début d'une grande fête avec orchestre, place de la Concorde (20 heures 45) ; défilé « A travers Paris » de la porte d'Orléans à l'Hôtel de Ville de Paris (arrivée 21 heures 30) ; discours d'hommage par Jacques Chirac, maire de Paris, et François Mitterrand, président de la République (21 heures 45), suivi du défilé-spectacle « Paris libéré » ; vendredi 26 août 1994, descente des Champs-Élysées par plus de 8000 jeunes (18 heures).

Ainsi, au-delà de cette énumération fastidieuse, il est possible de mesurer l'investissement politique colossal. Tout doit se jouer dans l'ouverture, en deux temps, de cette commémoration par la manifestation de la puissance des symboles.

Premier temps, par une sorte de « réitération symbolique », c'est une délégation de six pompiers de la ville de Paris qui viennent déployer un drapeau tricolore en haut de la tour Eiffel accomplissant les mêmes gestes que le 24 août 1944. Deuxième temps, toujours dans une forme de « réitération symbolique », le choix du parcours du défilé commémoratif « À travers Paris », va emprunter l'itinéraire « sacré » des libérateurs (la 2^{ème} DB) cinquante ans plus tôt, de la porte d'Orléans à l'Hôtel de Ville de Paris. Enfin, le dernier temps, comme une projection et une promesse de l'avenir, verra s'effectuer, par plus de 8000 jeunes, la descente des Champs-Élysées.

C'est le peintre Julius Baltazar qui a conçu le spectacle en utilisant des panneaux de tissus portés par chacun des jeunes afin de simuler le mouvement d'une vague. Ici la « réitération symbolique » est double. D'une part, et en tant qu'elle est « descente des Champs-Élysées », elle reproduit et donc évoque la foule suivant de Gaulle sur ce même parcours au lendemain de la Libération de Paris. D'autre part, et de façon beaucoup plus subtile, elle fait très directement référence non plus à l'événement lui-même mais à la représentation que le général de Gaulle en donne dans ses *Mémoires* : « Ah ! C'est la mer ! Une foule immense est massée de part et d'autre de la chaussée. Peut-être deux millions d'âmes. Les toits aussi sont noirs de monde. A toutes les fenêtres s'entassent des groupes compacts, pêle-mêle avec des drapeaux. Des grappes humaines sont accrochées à des échelles, des mâts, des réverbères. Si loin que porte ma vue, ce n'est qu'une houle vivante, dans le soleil, sous le tricolore » (De Gaulle, 1956 : 31).

⁷ Le président de la République n'a pas assisté à cette messe, mais était représenté par Pierre Chassigneux.





Tout au long d'une semaine de commémorations mêlant le solennel et le festif, il ne reste que peu de chose des faits historiques. Il y a bien une « dépossession » du passé au profit du seul présent qui ne peut être que festif, un comble pour des faits aussi tragiques. Loin de restituer la complexité des événements, les différentes manifestations se sont fourvoyées dans des spectacles sans humilité et des manifestations ostentatoires du pouvoir. La confusion et l'artifice se retrouvent dans cette tentative de reconstitutions historiques uniquement destinées à entretenir l'illusion d'une solidarité et d'un accord unissant les différentes forces en présence, et donc à gommer leurs rivalités. Cette version idéalisée de la Libération de Paris se cristallise autour du mythe des « libérateurs » arrivant par la porte d'Orléans⁸, le général Leclerc endossant à titre posthume les attributs de la neutralité et permettant non pas peut-être le consensus mais la neutralisation idéologique des clans de résistants. Car, si Leclerc disparu prématurément, n'était assurément pas communiste, peut-on dire que, dans une perspective strictement politique, et compte tenu de l'aura qui était déjà la sienne, il serait resté dans la ligne du général de Gaulle ? Le général Leclerc mort accidentellement, il ne restait de lui que l'image d'un héros se réduisant à ses actes glorieux. Ainsi, pour éviter tout risque affrontement et de division, le sens des cérémonies commémoratives s'est déplacé à la marge en accréditant l'idée d'une force libératrice — la 2^{ème} DB, d'une galerie de (faux) héros, l'illusion d'un soulèvement du « peuple de Paris » et son corollaire : le mythe de l'« auto-libération » de la ville.

La seconde des cérémonies commémoratives honorées de la présence présidentielle est le spectacle « Paris libéré » (défilé-spectacle), auquel le président arrive avec un important retard, peut là encore s'apparenter à une forme de « réitération symbolique » faisant se succéder des tableaux expressifs mettant en scène des véhicules militaires et des costumes d'époque, et retraçant le parcours mythique de la 2^{ème} D.B. de la porte d'Orléans à l'Hôtel de Ville⁹. Le défilé-spectacle se termine sur les paroles du Général : « Paris outragé, Paris brisé, Paris martyrisé, mais Paris libéré¹⁰! »

Par ailleurs, contrastant avec l'ordonnancement très calculé et quelque peu rigide des différentes séquences composant ces festivités, plus que commémoration, il convient de souligner le caractère inhabituel de la séquence séparant l'arrivée présidentielle et le défilé-spectacle. En effet, une fois le président installé, Jacques Chirac, maire de Paris, prend la parole pour une courte allocution dans laquelle il loue la Résistance, les Parisiens et rend hommage au général de Gaulle, tout en ramenant habilement son propos à des sujets d'un intérêt plus immédiat (les commémorations se déroulent en période de pré-campagne présidentielle de 1995).

⁸ Pour l'histoire, il convient de souligner que la 2^{ème} DB et le général Leclerc étaient sous les ordres du général Gerow, commandant le 5^{ème} Corps d'armée des États-Unis, et que la 4^{ème} Division américaine du général Barton s'occupait de « nettoyer » l'est de Paris. Ainsi, la 2^{ème} DB n'était que l'une des composantes des forces ayant contribué à la Libération de la capitale.

⁹ Le défilé est accompagné du chant célébrant cette unité, puis de la *Marseillaise* chantée en chœur par tous les participants, le président compris.

¹⁰ Discours du général de Gaulle, le 25 août 1944 à l'Hôtel de Ville de Paris.

En réponse, et pour clore cette séquence introductive, François Mitterrand prononce une allocution où se mêlent souvenirs personnels et considérations pédagogiques sur l'histoire. L'impression de décalage causée par ces deux prestations ne résulte ni d'un dysfonctionnement, ni d'un « ratage » cérémoniel, mais plutôt d'un double détournement à des fins strictement personnelles d'une séquence cérémoniel centrée sur les acteurs historiques des événements commémorés. Tout concoure vers une « contre-nostalgie ».

Pour conclure

Si les événements de la Résistance s'insèrent dans une histoire commune de la Nation française, ce n'est pas pour autant qu'ils ont tous la même valeur. La politique a su distribuer les rôles, les actions, les lieux. L'opposition entre gaullistes et communistes, et parfois leur association, restent la clé idéologique de cette période. Cela étant, notre objet présent est l'invention d'une « contre-nostalgie » permettant de réintroduire une « image » et une « place » dans les grands mouvements de l'Histoire, voire dans une mémoire collective.

La nostalgie politique serait d'avoir, « hier », été un héros et, « aujourd'hui », être une référence, un modèle capable de vaincre l'adversité du présent. Mais lorsque l'on possède une « image troublée », il importe d'incarner le « bon mouvement », d'affirmer le « bon choix », de lever les ambiguïtés d'un engagement fragile. Alors se met en place la machine symbolique à produire une « contre-nostalgie » réparatrice. Mais sommes-nous véritablement dans une configuration héroïque ? Ou plutôt sommes-nous dans la recherche d'une atténuation, voire d'une rectification, d'une histoire personnelle jusque-là enfouie dans les sombres coulisses de la Résistance.

L'intelligence politique de François Mitterrand, aura été que dans sa quête de respectabilité politique et d'authentique « homme gauche », de faire passer ses engagements vichyssois pour une « erreur de jeunesse » (26 ans au moment de la photo) parfaitement excusable pour imposer au présent *son* image et *sa* stature d'homme d'État. En participant non seulement à des commémorations de la Résistance intérieure (les maquisards), d'une institution (la Police de Paris), des villes libérées (Paris, Strasbourg), mais aussi à des cérémonies en souvenir des massacres de civils, des déportés résistants, des déportés juifs et de la participation des Alliés¹¹, il a pu diffuser une « contre-valeur politique », symbolique et réelle, positive et acceptable. Pas de nostalgie possible de la Collaboration et du gouvernement de Vichy.



¹¹ Le président François Mitterrand aura participé à onze cérémonies officielles.

Denis Fleurdorge
The Shadox Commemoration as "Counter-Nostalgia"

Bibliography

De Gaulle C. (1956), *Mémoires de guerre. Tome II, l'Unité*, Paris, Plon.

Duhamel P. (2025), *La photo. Pétain-Mitterrand : l'histoire secrète du document qui aurait pu bouleverser la Ve République*, Paris, Éditions de l'Observatoire.

Foucault M. (1974), *Dits et écrits*, Paris, Gallimard.

Girardet R. (1986), *Mythes et mythologies politiques*, Paris, Seuil.

Gubler C. et M. Gonod (1996), *Le grand secret*, Paris, Plon.

Péan P. (1994), *Une jeunesse française. François Mitterrand, 1934-1947*, Paris, Fayard.

Raynaud P. (1994), « La commémoration : illusion ou artifice ? », *La commémoration. Le Débat* 78, Gallimard, Paris.







A JOURNAL OF THE
SOCIAL IMAGINARY

The Sweetest Goal. Old celebrities, collective memory and nostalgia of the 90s and 2000s Italian football in the Facebook community “Serie A – Operazione Nostalgia”¹



Mario Tirino

mtirino@unisa.it

Digital Cultures and Sports Research Laboratory (DiCS Lab) | Department of Political and Social Studies | University of Salerno

Abstract

The sports imaginary plays an increasingly central role in society, shaping values, symbols, and public narratives (Jarvie, 2006). In Italy, football has deeply influenced the collective imagination, producing a rich tapestry of heroes, legends, and memorable matches that resonate across generations (Rubio, 2018). This emotionally charged imaginary is amplified by the ritualized nature of sports events, especially in their mediatized forms (Bifulco & Tirino, 2018). Processes like mediatization (Frandsen, 2020), commercialization, and globalization have transformed football's cultural meanings, sparking nostalgia for a perceived golden age (Gammon & Ramshaw, 2013) — particularly Italy's Serie A of the 1990s and 2000s. This paper examines football nostalgia within the Facebook community “Serie A – Operazione Nostalgia” using netnographic and content analysis. The study explores how nostalgia functions ambivalently: as a comforting, idealized narrative of the past (Boym, 2001), and as a dynamic force producing affective memory, performative engagement, and consumption practices shaped by platform capitalism (van Dijck *et al.*, 2018).

Keywords

Football Celebrities | Nostalgia | Collective Memory | Sports Mediatization

¹ This article is part of the research activities of the PRIN 2022 PNRR project “CELEBR-ETÀ – Ageing celebrity in contemporary media and sport contexts: a model of social and cultural well-being” (project code P2022XS937, CUP D53D23019930001), funded by the European Union – Next Generation EU.



1. Introduction. Imaginary and affective nostalgia

According to Wunenburger (1991), the imaginary encompasses both a representational dimension, which is realized in symbolic systems, and an emotional dimension, connected to effects in everyday life. The relationship between social imaginary and affect has been examined by numerous studies, which – from different perspectives – have illuminated the cognitive, social, cultural and emotional processes through which collective affects are imagined, shared and processed in different historical and spatio-temporal contexts (Harris 2016, Lowry 2019).

The connection between social imaginary and nostalgia is more complex. First, the concept of nostalgia itself is problematic: although it carries with it a significant spatial element in its naming (home – *nostos*), nostalgia is essentially a temporal mode, that is, a way of dealing with time. As such, it refers primarily to the past; however, its deeper layers speak of the present and prepare the agent for the future (Horváth 2018). The concepts of the social imaginary and nostalgia, while seemingly disparate, are deeply intertwined. Both contribute to our understanding of how societies construct meaning, navigate change, and grapple with their relationship to the past. While nostalgia evokes a sentimental longing for a previous time, the social imaginary provides the framework through which that time is perceived, understood, and imbued with particular significance.

The social imaginary, as defined by Charles Taylor (2004), refers to the ways people imagine their social existence, how they fit together with others, how things go on between them and their fellows, and the expectations that are normally met.

It is a shared understanding of the world, often pre-reflective and implicit, that shapes our actions and interpretations of reality. It provides the background against which individual experiences become meaningful and collective identities are formed.

This shared understanding isn't static; it evolves over time, reflecting societal changes, power dynamics, and the ongoing negotiation of collective identity.

Nostalgia, on the other hand, is a feeling of longing for a perceived better past. It's a complex emotion often triggered by personal experiences, but also influenced by cultural representations and collective memory. Svetlana Boym (2001) distinguishes between 'restorative nostalgia', which aims to rebuild the past exactly as it was perceived, and 'reflective nostalgia', which embraces the past's imperfections and acknowledges the impossibility of complete restoration. Crucially, nostalgia is rarely a simple, objective recollection of history. Instead, it's an affective filter that selectively emphasizes positive aspects of the past, often downplaying negative or complex realities.

The relationship between these two concepts becomes clear when we understand that the social imaginary provides the raw material for nostalgic sentiments.

Nostalgia relies on a pre-existing, culturally constructed understanding of the past, shaped by the social imaginary. For example, the "good old days" trope is a



common nostalgic motif that draws on a social imaginary often romanticizing family values, social cohesion, and traditional lifestyles. These idealized images are not necessarily historically accurate but reflect a collective desire for simpler times, often juxtaposed against perceived contemporary anxieties.

The sociology of nostalgia, within this framework, helps to identify how this social emotion is linked to the imaginary. Fred Davis (1979) moves beyond the simplistic view of nostalgia as a naive longing for a romanticized past, instead arguing that it is a complex and multifaceted sociocultural phenomenon with significant social functions. Davis emphasizes that nostalgia is a social construct shaped by cultural contexts and historical moments. It's a feeling often triggered by shared experiences, cultural symbols, and collective memories. He defines nostalgia as a "sentimentality of loss", where the object of longing (a past time, place, person, or experience) is understood to be irrevocably gone. This sense of loss is crucial to the experience of nostalgia. Davis identifies 'collective nostalgia' as a shared sense of longing for a past era or cultural moment, often expressed through popular culture, historical narratives, and commemorative rituals. Davis argues that the rise of modernity, with its rapid social change, technological advancements, and increasing individualism, has contributed to the prevalence of nostalgia. Modernity creates a sense of alienation and displacement, leading individuals to seek solace in the perceived stability and simplicity of the past.

Furthermore, nostalgia itself can actively shape and reshape the social imaginary.

As societies engage in nostalgic discourse, they selectively remember and celebrate specific aspects of the past, reinforcing certain values, beliefs, and social hierarchies within the collective consciousness. This can be particularly powerful in times of rapid social change, political upheaval, or economic instability. Nostalgia can offer a sense of continuity, stability, and collective identity in the face of uncertainty, acting as a psychological buffer against the anxieties of the present. For instance, populist movements often utilize nostalgia for a mythic past to mobilize support, promising a return to traditional values and a perceived golden age.

However, when nostalgia is used to idealize a particular historical period, it can erase the experiences of marginalized groups who were excluded from the perceived benefits of that era. By reinforcing a selective and often sanitized version of history, nostalgia can contribute to the perpetuation of existing inequalities and the marginalization of dissenting voices. Therefore, critical analysis of nostalgia is crucial for understanding the dynamics of the social imaginary.

The social imaginary and nostalgia are inextricably linked. The social imaginary provides the framework for understanding the past, while nostalgia leverages and reshapes that understanding through selective memory and affective investment.

By analyzing the interplay between these two concepts, we gain valuable insights into how societies construct their identities, navigate change, and negotiate their relationship with history.



2. Media and nostalgia

The sociological study of the relationship between social imaginary and nostalgia must necessarily contemplate the role of the media in shaping nostalgic sensibilities and their impact on collective identity formation. If we conceive of nostalgia as an affective or remodelling mode of remembering, that is, as an experience of a loss of something that seems permanently unattainable (Kappes & Menke 2024), the public role of media and popular culture narratives consists in the constant promotion of remembering, reimagining, re-creating moments of the past. The crucial question for Media Studies and Sociology of Media is thus: in what mediated forms do individuals and communities consume, document, and share nostalgia?

Ways of conceiving, imagining, and experiencing nostalgic affect also confront mediatization, understood as a meta-process (Krotz 2007) through which media “increasingly come to saturate society, culture, identities and everyday life” (Fornäs 1995: 1). Mediatization theory considers media as agents of transformation that reconfigure how social practices are organized and understood (Hjarvard 2008).

This meta-process acts at the macro-social level (shaping social values and attitudes), at the meso-social level (changing the structures and norms of organizations and institutions), and at the micro-social level (impacting the everyday life of individuals). Mediatization addresses long-term, structural changes in the relationships between media and society (Hepp 2012). Media saturate everyday experience in mediatized societies (Lundby 2009, 2014). Their role, therefore, is crucial in any experience of the past.

Already electric media, capable of operating recordings and reproductions, circulated the past making it more than ever a part of the present. The constant development of media technologies and devices enables the documentation and revisiting of the past in increasingly accessible, powerful, and connected ways (Hoskins 2018). These techno-media transformations culminate in the abundance of content available and at our fingertips through digital devices, increasing our engagement with what has been in the past.

An important contribution to understanding the effect of mediatization on nostalgic practices can be found in the distinction between ‘mediated nostalgia’ and ‘media nostalgia’, proposed by Kathryn Niemeyer (2014). Mediated nostalgia refers to situations in which media function as means for us to access past periods that evoke nostalgia. An example is a TV series such as *Stranger Things* that reproduces sounds, styles, aesthetics, ways of thinking and feeling from the 1980s. Media nostalgia concerns the nostalgia of the media themselves and may concern content (what is represented by or through the media), media artifacts (objects or media on which data are stored), and apparatuses (devices that enable reproduction of the stored content, if not immediately accessible). Nostalgic sentiment invests the material, aesthetic, narrative, representational, and functional qualities of media.

Kappes and Manke (2024) have tried to outline a possible research agenda on the relationship between media and nostalgia, which concerns also the functions and characteristics of digital media, with particular reference to their ability to modify and



shape the experience of nostalgia. It is specifically to this point that I will return shortly.

3. Football heroes, glorious past and media narratives

The nexus between sport and nostalgia is characterized by a complex interplay of memory, emotion, and cultural practices. Nostalgia serves as a powerful force in how individuals experience, remember, and engage with sports. Understanding this relationship provides valuable insights into the societal and personal significance of sports across time. However, to fully understand the sports/nostalgia nexus, it is important to emphasize the functions that the phenomena, actors and cultural-historical configurations of sports have played in relation to the social imaginary.

The systems of representation within the sports imaginary are constantly expanding within the broader social imaginary, fueled by the increasingly central role that sports symbols, values, and actors play in the public scene. This expansion is not merely quantitative; it is also qualitative, reflecting a deeper integration of sports narratives into the fabric of everyday life. As Grant Jarvie (2006) argues, sport functions as a powerful cultural institution that shapes identities, values, and social relations, thereby influencing the wider social imaginary. In Italian society, football has profoundly affected the imagination of millions of spectators. The narratives surrounding footballers' exploits and landmark matches have contributed to the formation of an imaginary landscape rich in heroes, legends, and epochal events, nourishing the collective memory of different generations of fans. This constructed mythology provides a shared cultural reference point, fostering a sense of collective identity and belonging (Anderson 1983). Rubio (2018) highlights the enduring power of these stories in shaping popular cultural identity through the lens of football.

This collective football imaginary possesses a strong emotional resonance, reinforced by the ritualized properties of the sports event, even in its mediated form (Bifulco & Tirino 2018). The cyclical nature of the sporting calendar, the predictable rhythms of match days, and the standardized formats of televised games contribute to a sense of stability and predictability in an otherwise fluid and uncertain world (Rothenbuhler 1998). These ritualistic elements amplify the emotional impact of football, transforming spectatorship into a deeply ingrained cultural practice.

However, the meta-process of mediatization, operating in synergy with other meta-processes such as commercialization and globalization, has profoundly transformed the shared values, symbols, and social meanings of contemporary football (Frandsen 2020). Mediatization, as described by Stig Hjarvard (2008), entails the increasing influence of media logic on social institutions, including sport, leading to a focus on entertainment value, spectacle, and marketability. These interconnected processes have fundamentally reshaped the cultural landscape of football, prioritizing financial gains and global reach over traditional values and local identities (Frandsen 2020).



The influx of foreign players, the increasing commercialization of clubs, and the global broadcasting of matches have altered the very essence of the game, disrupting long-held traditions and undermining local attachments (Giulianotti 1999).

The rejection of the commercialized and hypermediatized dimensions of modern football has nurtured the “Against Modern Football” movement, which has developed according to similar dynamics in various European countries (Perasovic *et al.* 2024).

This movement is a fan-driven protest against the commodification of football: it argues that football has shifted from being a working-class, community-rooted sport to a global entertainment business (Millward 2011); it supports traditional fan values, local clubs, and the preservation of football’s grassroots identity (Giulianotti 2002), as opposed to ‘inauthentic’ fans, such as tourists and corporate spectators, who lack emotional investment in the club; it criticizes the constantly rising prices to attend matches and, more generally, the gentrification process of stadiums, which excludes the working class (Brown *et al.* 2008); drawing inspiration from ultras and punk/DIY cultures and aesthetics, it uses visual icons (such as 90s-style graphics) as cultural resistance tools (Numerato 2015).

This transformation also has fuelled a widespread nostalgia for the ‘football of the past’, particularly among fans who lament the perceived loss of authenticity and community. Gammon and Ramshaw (2013) connect this nostalgic yearning to a broader societal trend of romanticizing the past in response to the uncertainties and anxieties of globalization. The longing for a simpler, more locally rooted form of football is often framed as a critique of the hyper-commercialized and globalized game of the present.

Nostalgia for the football of the past invests both the matches and memorable events, as well as the practices and ways of experiencing football, the objects (uniforms, pennants, banners, scarves, etc.), and the set of social relations triggered by passion (with family, friends, fans in one’s own community, opposing fans, etc.).

The main driver of this rich nostalgic experience are football celebrities.

Sports celebrity is an “achieved celebrity” (Rojek 2001) based on athletic skill and competitive success. It is heavily influenced by media representation. The media shapes the symbolic environment, constructing both the visibility and the myth surrounding athletes (Tirino 2019, 2022), fostering “parasocial relationships” (Horton & Wohl 1956) with fans, and contributing to the accumulation of “celebrity capital” (Driessens 2013). This capital, derived from media visibility, can be converted into economic, social, or cultural forms, impacting athletes’ careers and post-career opportunities. Social media has amplified athletes’ ability to shape their public image and manage “celebrity capital” (Bifulco & Tirino 2019, Bifulco 2023). These environments blur the lines between private and professional life, resulting in overlapping contexts that heighten the risk of inconsistencies and contradictions in the values projected by sports celebrities (Tirino 2024). In summary, the fame of sports celebrities is inextricably linked to mediatization.



4. “Serie A – Operazione Nostalgia”: old football celebrities, collective digital memory and commercialization of nostalgia

In summary, 1) social imaginary and nostalgia are closely connected; 2) sport is a powerful activator of the nostalgic experience, helping to convey socially constructed and shared norms, values, symbols and emotions; and 3) both the ways in which we experience nostalgia and our experience of sports phenomena and practices are highly mediatized. The objective of this paper is to examine how nostalgia for past sports is expressed through social media environments, with a focus on the forms and ways in which the mediatized experience of football nostalgia contributes to the reactivation of collective memory, yet within the logics of value extraction peculiar to the platform society.

4.1 Research questions

I have identified three essential research questions:

- 1) What is the role of old football celebrities in the process of mediatized nostalgia?
- 2) What are the functions of “mediatized” nostalgia for Italian football in the 1990s and 2000s, with respect to collective memory and the social imaginary?
- 3) How do social media and platforms logic favour forms of commercialization of nostalgia?

4.2 Methodology

To better understand the way nostalgic feelings toward protagonists, atmospheres, and events of 1990s and 2000s Italian football is expressed on social media, I chose to examine a dedicated online community. I employed a media content analysis approach, focusing on fan-generated content shared on social networks. Facebook was selected as the primary platform for this analysis due to its inherent characteristics. As Boccia Artieri *et al.* (2017) observe, Facebook’s structure facilitates the rapid creation, dissemination, and sharing of content like images, memes, and infographics, requiring minimal effort from users to publish on their walls. This makes Facebook an ideal environment for examining content exchange within affectively-driven communities. Drawing upon Maffesoli’s (1988) insights, these communities are held together by intense, passionate engagement in collective activities, such as their shared enthusiasm for a football club or/and player.

Furthermore, Facebook enables the observation of community member interactions, encompassing both textual exchanges and various forms of visual and multimedia content. Finally, I chose a Facebook community because that social network is populated by a significant percentage of users from the Millennials generation (U’ren 2014), for multiple reasons including the fact that the years in which the platform took hold globally (2005-2015) coincide with the adolescence (as a phase of the life cycle) of many among such users.



Following standard media content analysis procedures (Prasad 2008, Stempel 1989), I addressed several methodological considerations. These steps included selecting the units of analysis, developing a framework of interpretative categories, sampling relevant content, ensuring coding reliability, and conducting the content analysis itself. To pinpoint suitable online communities, I adhered to criteria of relevance, activity, interactivity, heterogeneity, and information richness (Kozinets 2010). Based on these principles, I identified the Facebook community “Serie A – Operazione Nostalgia” (henceforth “ON”).

4.3 History of the page

The Facebook page ON has become a notable entity within Italian football fandom, evolving from a simple online forum into a multifaceted movement that celebrates the history and heritage of Serie A. The inception of ON can be traced back to 2014, when Andrea Bini conceived the idea for a Facebook page dedicated to the glory days of Italian football. Recognizing a shared sentiment among fans who fondly remembered the Serie A of the 1990s and 2000s, Bini created a platform for enthusiasts to reminisce about their favorite cult football heroes from that era.

This initiative resonated deeply with a significant segment of the football community, particularly those who experienced the league during a period widely regarded as its zenith. The page quickly garnered a following of individuals who shared a passion for the iconic players, teams, and moments that defined Serie A in the late 20th and early 21st centuries. The initial content strategy of ON focused on evoking a sense of nostalgia for Italian football, particularly highlighting the period between the late 1980s and middle 2000s. Early posts likely featured discussions and images of “cult heroes” – players who, while perhaps not always lifting major trophies, captured the hearts and minds of fans through their unique skills or personalities. This approach tapped into a deep well of affection for a time when Serie A was considered the best league in the world, attracting top talent and captivating audiences globally. The use of hashtags like “#machenesanno” fostered a sense of shared understanding among fans who remembered these players and moments, creating an exclusive space for nostalgic appreciation. The page likely showcased vintage kits, further appealing to the material culture associated with this cherished era of football. This focus on a specific timeframe, roughly from 1985 to 2006, suggests a deliberate targeting of fans who grew up during that period, maximizing the generational resonance of the content. Over time, the content strategy of ON broadened while maintaining its core focus on nostalgia. The page likely incorporated a wider range of content, including not just Serie A but also nostalgic elements from football in general. This expansion could have included iconic moments from international football or other leagues that resonated with the Italian fanbase of that era. The inclusion of elements like Pro Evolution Soccer on a first-generation PlayStation at events demonstrates an understanding of the multifaceted nature of nostalgia, extending beyond just the on-field action to include related cultural touchstones like video games. This multi-layered approach,



incorporating visual media, personal stories, material culture, and even gaming, created a richer and more engaging experience for fans. The continued emphasis on specific players and moments from the 1990s and 2000s suggests that this remained a central pillar of the content strategy, consistently evoking strong emotional responses from the community.

A significant development in the history of ON was its evolution from an online community to organizing large-scale physical events. Beginning in 2015, just a year after its inception, the movement held its first gathering in Milan's Piazza San Babila, attracting over 500 fans. This initial success demonstrated the strong real-world influence of the online community. The events continued to grow in scale, moving from public squares to stadiums. By 2018, ON hosted its first "legends game" at Parma's Stadio "Tardini". These events became a hallmark of the movement, featuring the participation of over 150 former Serie A stars throughout the years.

These gatherings often incorporated fan villages, offering various activities, food, and opportunities to purchase vintage merchandise. The return of iconic figures like Roberto Baggio to the pitch at these events often carried a significant emotional weight for attendees. The organization of these successful large-scale events demonstrates the strong real-world influence and organizational capacity of ON movement, extending its impact far beyond the digital realm.

The consistent organization of numerous successful large-scale events across Italy demonstrates the movement's enduring appeal and organizational capabilities.

Securing sponsorships from recognizable brands like eToro signifies the commercial recognition and influence that "Operazione Nostalgia" has attained.

Furthermore, its collaboration with official Serie A entities, evidenced by the inclusion of an ON match as part of the "Serie A Festival", underscores its integration into the mainstream Italian football culture. The tenth anniversary of the movement in 2024 marks a significant milestone, highlighting its longevity and sustained popularity. The journey from a simple Facebook page to a recognized brand with sponsorships and collaborations with official football bodies illustrates a remarkable level of success and influence within the Italian football culture.

4.4 Results

This community has, on 30 April 2025, around 1 million followers. My analysis focused on the period between 2 October 2024 and 30 April 2025. The analysis stopped when data saturation occurred, whereby the acquisition of new data no longer yielded any significant new information or themes relevant to the study.

The average weekly post frequency during this period (5.46). A corpus of 153 posts was then extracted and analyzed manually. To ensure reliability, two researchers collaboratively developed and refined a set of interpretative categories, employing a double-check procedure². The content was sorted according to two criteria: the subject of the nostalgic evocation (celebrities, other

² I would like to thank my colleague Michelle Grillo for her cooperation.



phenomena/characters from the 1990s and 2000s) and the prevailing target size (local, national).

According to these criteria, the posts were classified into four homogeneous categories: posts dedicated to celebrities with a predominantly national and international impact (26.80%, i.e. 41 posts); posts dedicated to celebrities with a predominantly local impact (27.45%, i.e. 42); engaging posts (often linked to logistical-organizational elements) (36.60%, i.e. 56); “pure” nostalgic posts (aimed at nostalgic re-evocation without any other purpose) (7.84%, i.e. 12).

Several types of content about football celebrities have likely resonated most strongly with the ON audience.

The first category includes celebrities of predominantly national and international prominence, whose nostalgic re-enactment engages fans and followers of any club, regardless of the teams in which these players played. The instances with the highest engagement capacity of the page's followers concern a post dedicated Hristo Stoichkov, Bulgarian striker of Parma (April 10, 10694 likes, 384 comments), the video announcement of the participation of Adriano, Brazilian striker of Parma, Inter and Roma (April 25, 10429 likes, 472 comments), the video announcement of the participation of Gabriel Omar Batistuta, striker of Fiorentina, Roma and Inter (April 29, 4515 likes, 399 comments). Posts featuring iconic players from the 1990s and 2000s, particularly those considered “cult heroes”, would likely generate significant engagement due to the personal and emotional connections fans have with these figures from their past.

Stoichkov's case confirms the supranational dimension of these stars: the Bulgarian footballer played only one season in Serie A (1995-96), with the Parma jersey, with disappointing results, while his memorable performances can almost all be located in his years at Barcelona (1990-95). However, comments on his participation in the Parma event (June 8, 2025) express the admiration of fans from many different teams, especially since Stoichkov's own arrival in Italy (1995) was accompanied by the legendary aura of the footballer. In many comments, Stoichkov's name is the activator of a reenactment involving first Parma players of the 1990s and then the best Serie A talents of those years.

Equally interesting is the case of Adriano. Accompanied by an emphatic description by the page's editors, described with the nickname “Emperor”, the post announcing the Brazilian striker's return to Italy, after several years in which he had to deal with many serious personal problems (such as alcoholism and some judicial cases) – preceded and followed by further dedicated content is experienced as a ‘poetic’ and ‘magical’ return, celebrated with nostalgic remembrance of his technical qualities (the powerful shot, for example) but also - in some comments - with expressions of regret for a talent that was not fully manifested due to extra-football problems. The nostalgic celebration of this star also crosses the boundaries between fans.

The very short video with which Batistuta confirms, after various clues and spoilers, his participation in one of the 2025 events, from its introduction attests to the star's national and global appeal. The striker shows up, in fact, wearing the



uniform of the Argentine national team (and not one of the Italian clubs he played for). The same dynamic previously noted for Stoickov and Adriano (the celebration by fans of many different teams) can be traced here as well, although – compared to the other two – Batistuta was a hero for at least two fanbases, Fiorentina and Roma (with whom he won a historic Scudetto).

This strategy is confirmed by the involvement, in various events, of such stars as Roberto Baggio and Francesco Totti, whose privileged place in the Italian sports imagination is cyclically reaffirmed by numerous posts from administrators and enthusiastic comments from followers.

“Then and now” comparisons of players and teams are also popular, visually highlighting the passage of time and evoking nostalgic feelings. Videos showcasing legendary goals, skills, or memorable match moments from the targeted era would undoubtedly capture the attention of fans, allowing them to relive cherished memories. Discussions sparking debates and shared recollections about specific games or seasons would foster interaction and strengthen the sense of community.

This category encompasses posts predominantly directed at nostalgically evoking the most beloved stars of the past to highlight the excellence and unattainability of the Serie A of the 1990s and 2000s compared to Italian football of the following decades. In these cases, page administrators seem to stimulate evocations that enhance the “restorative” function of nostalgia (Boym 2001): by celebrating an idealized past, such evocations strengthen community cohesion through the narrative of the 1990s and 2000s Serie A as the most competitive, talented, and fascinating league of the era.

The second category includes posts dedicated to football stars of predominantly local impact. This type of content enhances the connection between football history, collective memory and territorial identity. To fully understand this nexus, it is necessary to point out the marketing choices that underlie the choice of cities in which the gatherings are held. To this category of content (the third) I will return shortly. However, it is important now to specify that the geographical spread of these events across Italy, including locations like Novara, Salerno, Ferrara, and Cesena, indicates an effort to connect with fans nationwide and cater to regional nostalgia for specific clubs and players. On the one hand, this business strategy is based on the “football hunger” of spectators in whose cities no Serie A matches have been hosted for years, for various reasons. In this way, the chance for fans to see their heroes in person fostered a strong sense of community and allowed for direct interaction with legendary players. On the other hand, the “squares” chosen to host ON's gatherings are often cities that have had a glorious past in the big leagues. This creates the basis for such gatherings to turn into genuine nostalgic ceremonies with the participation of the leading football stars of past glories.

The three cities chosen for the 2025 gatherings (Vicenza, Parma and Reggio Calabria) are a clear example of such a “football nostalgia marketing” policy.

“Lanerossi Vicenza,” better known as “Vicenza,” is a club with a rich sporting tradition, enriched by a Scudetto final (1910-11) and a second-place finish in Serie A



(1977-78) and the enrollment of football celebrities such as Paolo Rossi (hero of Italy's 1982 World Cup victory) and Roberto Baggio (both awarded the Ballon d'or).

The club experienced a golden period between 1995-96 and 2000-01: in particular, in 1996-97 Vicenza won the Coppa Italia and, in the following season, made it all the way to the semi-finals of the Cup Winners' Cup. However, the club has been absent from Serie A since 2000-01.

The 1990s is also the golden age of Parma. Promoted for the first time to Serie A at the end of the 1989-90 season, the club won three Italian Cups (1991-92, 1998-99, 2001-02), a Cup Winners' Cup (1992-93), a UEFA Super Cup (1993-94), and two UEFA Cups (1994-95, 1998-99). Thanks to the economic possibilities of owner Calisto Tanzi, the club hired numerous star players and contended for the Scudetto with the big Serie A teams, also counting on the tactical innovations of coaches such as Nevio Scala, Carlo Ancelotti, and Alberto Malesani. Tanzi's financial crisis ushered in a phase of great uncertainty for the club, which, after various vicissitudes, led the club to bankruptcy (2014-15 season) and Serie D, returning to Serie A in the 2018-19 season and, in subsequent seasons, oscillating between Serie A and Serie B, without ever returning to the glories of the Tanzi era.

The period from 1998-99 (the year of the first promotion to Serie A) and 2008-09 (the last season in Serie A), on the other hand, is the most glorious period in Reggina's history. In the following years, the club's affairs include bankruptcies, relegations, and court proceedings. Today the team plays in the fourth series (Serie D).

Returning to the second category, then, I can attest with three examples how, through the celebration of past stars, the nexus between football history, collective memory and territorial identity is configured. The first example is the post (Dec. 5, 2024, 1041 likes, 90 comments) announcing the participation in the Vicenza rally of former midfielder Mimmo Di Carlo, who, during his years in Vicenza (1990-99), went from Serie C to the Cup Winners' Cup semifinal against Chelsea (the photo chosen by the page administrators refers precisely to that match). Fan comments to the announcement recall the epic of Vicenza coached by coach Guidolin by identifying Di Carlo as the proletarian hero, who – although he only made his debut in Serie A at the age of 31 – expresses the resilience, tenacity and self-sacrifice of the Vicenza team – in contrast to the post (Oct. 10, 2024, 659 likes, 64 comments) dedicated to the announcement of the participation of Lamberto Zauli, whose class and talent fans recall through the memory of memorable plays and goals. Announcement of Alessandro Lucarelli's participation in the Parma rally (March 28, 2025, 2895 likes, 182 comments). Although Lucarelli's militancy in Parma (from 2008-09 to 2017-18) is in a period after the 1990s, his parable of a captain who decides to start again, together with the team, from Serie D – also recounted in the documentary *Il mestiere del capitano* (2022) – constitutes the emblem of the core content of "Operation Nostalgia". In many comments, fans celebrate Lucarelli's loyalty to Parma by pointing out that the values he expresses are those of "another football" – precisely the Serie A of the 1990s – somehow claiming an ideal connection between the footballer and his predecessors of Parma's golden era. The third example concerns a post



announcing Rolando Bianchi's participation in the Reggio Calabria rally (March 25, 2025, 2175 likes, 120 comments). Reggina fans' comments revolve around Bianchi's exploits, especially in the 2006-07 season, when the team, coached by Walter Mazzarri, performed an authentic sporting miracle, managing to achieve salvation in Serie A despite a 15-point penalty in the standings. The collective re-enactment of that feat nurtures identity pride and territorial belonging, reinvigorating a community cohesion cemented by football.

Content related to football stars of predominantly local interest, however, also engages the more general public. Such stories, in fact, often embodying the "David vs. Goliath" trope or the parable of the underdog (Vandello *et al.* 2016), refer back to that ideal of 'romantic football' placed in an idealized past, beloved and celebrated - precisely through nostalgic practices and re-enactments - by all fans.

Of a different kind are the modes of re-enactment activated by local and national/global football stars: nostalgia for the glorious past, in fact, can be collectively shared through the recall of technical feats or memorable matches, but also through mediatized experiences, such as the presence of celebrities in the Panini sticker exchange, as avatars in sports video games (particularly FIFA and PES), as fantasy football players. Moreover, content related to vintage football kits and memorabilia (such as jersey and gadgets) likely appeals to a sense of material nostalgia, where physical objects serve as powerful reminders of the past. This passion for the material culture of football is also expressed in those posts (and related comments) celebrating "historical" sponsors (this is the case of Pal Zileri for Vicenza) or iconic advertisements (such as the one for the football footwear brand "Valsport" that had striker Marco Simone as its testimonial).

Attachment to material objects, on the one hand, and the mediatized experience of football nostalgia, on the other, allow for the introduction of the third and fourth categories of content, respectively.

The third category is the most substantial of all. It includes all posts dedicated by page administrators to stimulate follower engagement. The focus of these posts is almost always placed on gatherings. To engage followers, the posts contain clues, spoilers, and anticipations about participants. Part of this content contains logistical-organizational information about the location of events, services offered, and how to purchase tickets. Taking advantage of the affordances of the Facebook platform, the page adopts a top-bottom communication style: however, the marketing operation of ON is always based on the search for complicity with fans, based on the common nostalgic passion for Italian football of the 1990s and 2000s. ON's engagement policies also include the marketing of worn shirts from the past, donated by Serie A football players during gatherings (Nov. 24, 303 likes, 27 comments).

This commercial choice was also challenged by some fans, who suggested creating a museum of Serie A instead of profiting from the nostalgic passion of the fans. The success of such engagement strategies can largely be attributed to the performative and euphorizing dimension of the rally. The reunions constitute true passionate and memorial performances, in which nostalgic desire is satisfied through participation in matches in which the past celebrities so beloved return to



play. ON's communication strategy makes excellent use of this euphorizing dimension of the gathering, transforming the anticipation of the reunion into a space where fans let memories of the past, declarations of love for their favorites, and utopian desires to rewind time flow.

Utopia is often present in the imagination of fans – for example, in fantasies in which they dream of two players from the same club, but from different eras, playing together (specifically, e.g., Stefan Schwoch and Lamberto Zauli in Vicenza or Marco Osio and Zola in Parma) or of seeing two talents who have never played together on the same team (e.g., Totti and Baggio).

Finally, the fourth category, although smaller in the number of posts (12), houses the content with the highest level of interaction. Such posts are dedicated to the evocation of “pure” remembrance, untethered from commercial operations. In most cases, the administrator challenges followers simply to comment, pointing to the first “nostalgic” football player that comes to their mind, sometimes specifying the origin (Brazil or Argentina, for example). However, the two posts with the most interactions involved memorializing figures strongly connected with the mediatization of football. These are the post dedicated to sports journalist Bruno Pizzul (March 5, 9429 likes, 310 comments, 794 reposts), celebrated by the community as the authentic “voice” of “romantic” football in the past, and the one dedicated to Idris and Suor Paola [Sister Paola], famous guests of the football talk show *Quelli che il calcio* (April 2, 3125 likes, 820 comments, 74 reposts). The same program is honored by the idea, submitted by the administrators to the followers, to create an amateur team with football stars of the past, which is proposed to be called “Athletic Van Goof,” exactly like the goliardic team created in the program conceived by Fabio Fazio (April 5, 2025, 505 likes, 288 comments).



4.5 Discussion

The analysis of the content posted by the page and its comments allows us to draw some interpretive lines of the ways in which the relationship between nostalgia, collective memory and social imaginary is delineated in reference to ON's media practices.

First, the symbolic function of past soccer sports celebrities within mediatized environments such as social communities should be highlighted. Based on the common passion for soccer in the 1990s and 2000s, page administrators develop forms of fanbase engagement around the crucial figures of past soccer stars. Posts, photos, videos, and other digital materials activate collective memory through idealized narratives of the past, which – exploiting the mechanism of “basking in reflected glory” (Cialdini *et al.* 1976) – solidify a solid emotional bond shared in the community. A decisive role in such dynamics is played by the intertwining of celebrity and aging. The passage of time, attested by the marks on the aged bodies of celebrities, inevitably prompts fans to reflect on their own aging, often citing - as a measure of the mutations that have occurred - the passage from different transitory stages of their existence. Emblematic turns out to be the comment of a Vicenza fan,

taken up by the same administrators (April 9, 219 likes), who recalls that the first time he went to the stadium he was only engaged, while he will return to the Vicenza rally with his grandchildren. Recovering Davis's (1979) fundamental categories, football celebrities foster mediatized nostalgic practices that can be traced back to both anchor (when nostalgia provides a sense of continuity and stability in the face of rapid change and uncertainty, grounding individuals in a familiar past); cleanser (when nostalgia can offer emotional comfort and reassurance, especially during times of stress, anxiety, or disruption); and bond (when nostalgia can foster social cohesion and strengthen group identity by creating shared memories and experiences, allowing people to connect with others who share a similar nostalgic orientation). Davis (1979) defines "brace" as that typical function of nostalgia when it can help individuals prepare for the future by reminding them of past successes and lessons learned. This function seems to us to be minority or absent: the enthusiastic and idealized celebration of the past Serie A allows us to classify these contents as forms of what Boym (2001) calls "restorative nostalgia."



Second, the multifarious practices of nostalgic evocation, centered essentially on the symbolic power of football stars, also exhibit a generational dimension. Football-themed generational memories mainly invest the Millennials generation (Berger 2017. Pomarico 2019) for some specific sociocultural reasons: the exposure to common cultural influences; the circumstance of having lived through one of the greatest periods of series A growth (1990-2009) in their teenage years; and the transition from analog to digital media cultures. Millennials' relationship with football nostalgia takes the form of 'mediated nostalgia' and 'media nostalgia' practices (Niemeyer 2014). In general, all content generated in the ON community can be considered as mediated nostalgia products, that is, capable of providing access to affective memories of the football past. However, the constant references to TV and radio broadcasts, video games, posters and other media materials confirm how football imagery is also experienced primarily in a mediatized form.

Within a mediascape saturated with images (La Rocca 2018) circulating virally through the affective circuits of digital media, media nostalgia concerns the digital reenactment of analog media that have chronicled past football, as well as environments, devices, and objects related to such media. The nostalgic memory of past football reinforces generational ties, performing a cohesive and connective function, similarly to other cultural experiences, for the broader social imaginary.

Third, football stars of prevalent local impact (such as Stefan Schwoch for Vicenza or David Di Michele for Reggina) reinforce the bond of identity belonging to the city and the territory, often also acting as activators of intergenerational transmission processes of "pieces" of collective memory. Such football celebrities of predominantly local significance, however, arouse a much broader interest related to the symbolic value of so-called "romantic soccer."

5. Conclusion

ON is one of the cultural spaces in which, by promoting the cult of football of the 1990s and 2000s in idealized form, the ideal of “romantic football” is constructed and disseminated. Such an ideal is cultivated in so many narratives, within blogs, communities, web heads, and so on, that celebrate heroes, coaches, fans, often through a concealed or explicit claim of difference from the commercialized and mediatized football of the present.

However, ON is also a concrete example of the constituent power of imagination and imaginary (Castoriadis 1975). The journey of the ON Facebook page exemplifies the power of nostalgia in fostering online communities and translating digital enthusiasm into real-world experiences. What began as a simple online forum for fans to reminisce about the “glorious time warp” of Serie A in the 1990s and early 2000s has evolved into a significant cultural phenomenon within Italian football fandom. By tapping into the strong emotional connections fans have with the past, ON has not only created a space for nostalgia but has also fostered a sense of shared identity and camaraderie among supporters.

Finally, the fact that operations such as ON occur within environments strongly shaped by the economic and symbolic logics of platforms (van Dijck *et al.* 2018) stimulates some observations on the relationship between mediatization, cultures of nostalgia, and the social imaginary. The pervasive dimension of mediatization involves as much the modes and practices of nostalgia (Niemeyer 2014) as it does the relationships and experiences fans have with sport (Sandvoss 2003, Nosal *et al.* 2024). The pervasive dimension of mediatization involves as much the modes and practices of nostalgia (Niemeyer 2014) as it does the relationships and experiences fans have with sport (Frandsen 2020). This explains the profound (but also productive) contradictions underlying the digital celebration of “football of the past”.

On the one hand, such “cults” of the soccer past are based on the rejection of the drifts of so-called “contemporary soccer,” narrated as a commercialized and mediatized derivation of the “authentic” sport of the 1990s and 2000s; on the other hand, the celebration of the past takes place in media environments which are based precisely on the pervasive mediatization of football stars – starting with the more or less direct management of social pages and profiles by old football celebrity (Bifulco *et al.* 2022, Tirino *et al.* 2022) –, on the commercialization of nostalgic sentiment (starting with the sale of user data for the marketing of gadgets and memorabilia from the past) and finally on the economic valorization of a global (rather than national or local) football market.

Finally, nostalgia for the past Serie A also shows some mechanisms of the utopian and performative dimensions of nostalgia. The reference is to the numerous contents in which both page administrators and, more importantly, fans formulate desires to “force” the course of history and ordinary temporality by imagining footballers from different eras or footballers from the same era, but from different teams, playing together. This performative dimension of nostalgia constitutes the real “connective tissue” between page administrators and followers, as it allows for



the exploration of the impossible desire to see retired players on the field again, in a kind of “magical” ritual of eternal return of the sports myth.

In conclusion, new ways of addressing and experiencing football nostalgia in social media and digital environments, albeit in the contradictory and complex forms

I have highlighted, reflect the contemporary processes by which individuals find new ways to make sense of an uncertain present by taking refuge in the idealized glories and successes of the past – in other words, by constructing social imaginaries within the fragmented, mediatized life of the present through the cohesive power of football nostalgia.



Bibliography

- Anderson B. (1983), *Imagined Communities*, London, Verso.
- Berger A.A. (2018), *Cultural Perspectives on Millennials*, New York, Palgrave Macmillan.
- Bifulco L. (2023), "Atleti, celebrità e comunicazione", in Bifulco L., Formisano A., Panico G., Tirino M. (a cura di), *Sport e comunicazione nell'era digitale*, Milano, FrancoAngeli, 123-134.
- Bifulco L., Tirino M. (2018), "The Sports Hero in the Social Imaginary. Identity, Community, Ritual and Myth", *Im@go*, 11: 9-25.
<https://doi.org/10.7413/22818138110>.
- Bifulco L., Tirino M. (2019), "La celebrità sportiva, da eroe a brand", in Bifulco L., Tirino M. (a cura di), *Sport e scienze sociali*, Roma, Rogas, 192-205.
- Bifulco L., Tirino M., Castellano S. (2022), "Celebrità calcistica e media. Dalla stampa ai social", in Lupo M., Emina A., Benati I. (a cura di), *Visioni di gioco. Calcio e società da una prospettiva interdisciplinare. Volume secondo*, Bologna, il Mulino, 237-251.
- Brown A., Crabbe T., Mellor G. (2008), "Introduction: Football and community-practical and theoretical considerations", *Soccer and Society*, 9(3): 303-312.
<https://doi.org/10.1080/14660970802008934>.
- Boccia Artieri G., Gemini L., Pasquali F., Carlo S., Farci M., Pedroni M. (2017), *Fenomenologia dei social network. Presenza, relazioni e consumi mediali degli italiani online*, Milano, Guerini.
- Boym S. (2001), *The Future of Nostalgia*, New York, Basic Books.
- Castoriadis C. (1975), *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil.
- Cialdini R.B., Borden R.J., Thorne A., Walker M.R., Freeman S., Sloan R.L. (1976), "Basking in Reflected Glory. Three (Football) Field Studies", *Journal of Personality and Social Psychology*, 34(3): 366-375. [10.1037/0022-3514.34.3.366](https://doi.org/10.1037/0022-3514.34.3.366).
- Davis F. (1979), *Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia*, New York, The Free Press.
- Driessens O. (2013), "Celebrity Capital: redefining celebrity, using field theory", *Theory & Society*, 42(5): 543-560. <https://doi.org/10.1007/s11186-013-9202-3>.
- Fornäs J. (1995), *Cultural theory and late modernity*, London, Sage.





- Frandsen K. (2020), *Sport and Mediatization*, London, Routledge.
- Gammon S., Ramshaw G. (2013), "Nostalgia and Sport", in Fyall A., Garrod B. (eds.), *Contemporary Cases in Sport*, Oxford, Goodfellow, 201-219.
- Giulianotti R. (1999), *Football: A Sociology of the Global Game*, Cambridge, Polity.
- Giulianotti R. (2002), "Supporters, Followers, Fans, and Flaneurs: A Taxonomy of Spectator Identities in Football", *Journal of Sport and Social Issues*, 26(1): 25-46. <https://doi.org/10.1177/0193723502261003>.
- Harris A. (2016), "Ahmed, affect and the social imaginary in ethnocinema", in Burnard P., Mackinlay E. (Eds.), *The International Handbook of Intercultural Arts*, London, Routledge, 81-90.
- Hepp A. (2012), *Cultures of Mediatization*, Cambridge: Polity.
- Hjarvard S. (2008), "The mediatization of society: A theory of the media as agents of social and cultural change", *Nordicom Review*, 29(2): 105-134.
- Horváth G. (2018), "Faces of Nostalgia. Restorative and Reflective Nostalgia in the Fine Arts", *Jednak Książka*, 9: 145-156. <https://doi.org/10.26881/jk.2018.9.13>.
- Horton D. Wohl R.R. (1956), "Mass communication and para-social interaction", *Psychiatry*, 19(3): 215-229. <https://doi.org/10.1080/00332747.1956.11023049>.
- Jarvie G. (2006), *Sport, Culture and Society*, London, Routledge.
- Hoskins A. (2018), *Digital Memory Studies: Media Pasts in Transition*, New York, Routledge.
- Kappes M., Menke M. (2024), "Media Studies and Nostalgia", in Becker T., Trigg D. (eds.), *The Routledge Handbook of Nostalgia*, London-New York, Routledge, 121-133.
- Kozinets R.V. (2010), *Netnography*, London, Sage.
- Krotz F. (2007), "The meta-process of 'mediatization' as a conceptual frame", *Global Media and Communication*, 3(3): 256-260. <https://doi.org/10.1177/17427665070030030103>.
- La Rocca F. (a cura di) (2018), *Epidemia visuale*, Roma, Edizioni Estemporanee.
- Lundby K. (ed.) (2009), *Mediatization: Concept, changes, consequences*, New York, Peter

Lang.

Lundby K. (ed.) (2014), *Mediatization of Communication*, Berlin, de Gruyter.

Lowry J. (2019), "Radical empathy, the imaginary and affect in (post)colonial records: how to break out of international stalemates on displaced archives", *Archival Science*, 19: 185-203. <https://doi.org/10.1007/s10502-019-09305-z>.

Maffesoli M. (1988), *Le Temps des tribus*, Paris, Le Livre de Poche.

Milkman R. (2017), "A New Political Generation: Millennials and the Post-2008 Wave of Protest", *American Sociological Review*, 82(1): 1-31. <https://doi.org/10.1177/0003122416681031>

Millward P. (2011), *The Global Football League: Transnational Networks, Social Movements and Sport in the New Media Age*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.

Nosal P., Kossakowski R., Woźniak W. (eds.) (2024), *Football, Fandom and Collective Memory*, London-New York, Routledge.

Niemeyer K. (2014), "Introduction: Media and Nostalgia", in Niemeyer K. (ed.), *Media and Nostalgia: yearning for the past, present and future*, London, Palgrave Macmillan, 1-23.

Numerato D. (2014), "Who Says 'No to Modern Football?' Italian Supporters, Reflexivity, and Neo-Liberalism", *Journal of Sport and Social Issues*, 39(2): 120-138. <https://doi.org/10.1177/0193723514530566>.

Perasovic B., Brandt C., Mustapic M. (2024), *Against Modern Football: Understanding Clubs Founded and Operated by Supporters*, London-New York, Routledge.

Pomarico D. (2019), "Il vinile o la nostalgia dei Millennials", *Im@go*, 13: 98-109. , 13, 98-109. <https://doi.org/10.7413/22818138139>.

Prasad B.D. (2008), "Content Analysis. A method in Social Science Research", in In: Lal Das D.K., Bhaskaran V. (eds), *Research methods for social work*, New Delhi, Rawat Publications, 174-193.

Rojek C. (2001), *Celebrity*, London, Reaktion Books.

Rothenbuhler E.W. (1998), *Ritual Communication: From Everyday Conversation to Mediated Ceremony*, Thousand Oaks, Sage.

Rubio K. (2018), *Sports and Myth*, São Paulo, Képos.



Mario Tirino
The Sweetest Goal

Sandvoss C. (2003), *A Tale of Two Halves: Football Fandom, Television and Globalisation*, London, Routledge.

Stempel G.H. (1989), "Content analysis", in Stempel G.H., Westley B.H. (eds.), *Research methods in mass communications*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 119-131.

Taylor C. (2004), *Modern social imaginaries*, Durham, Duke University Press.

Tirino M. (2019), "La mediatizzazione dello sport", in Bifulco L., Tirino M. (a cura di), *Sport e scienze sociali*, Roma, Rogas, 148-175.

Tirino M. (2022), "Mediatization and Platformization of Cycling Cultures: Actors, Practices, Processes", *Eracle*, 5(1): 5-32. <https://doi.org/10.6093/2611-6693/9632>.

Tirino M., Bifulco L., Castellano S. (2022), "The star and COVID-19: Serie A soccer celebrities and the self-narrative of contagion on social media", in Pedersen P.M. (ed.), *Research Handbook on Sport and Covid-19*, Cheltenham, Edward Elgar, 215-229.

U'ren H.K. (2014), "Facebook Culture: Millennial Formation of Social Identity", *Media Watch*, 5(2): 141-158.

van Dijck J., Poell T., de Waal M. (2018), *The Platform Society*, Oxford, Oxford University Press.

Vandello, J.A., Goldschmied, N., Michniewicz, K. (2016), "Underdogs as Heroes", in Allison S.T., Goethals G.R., Kramer R.M. (eds.), *Handbook of Heroism and Heroic Leadership*, New York, Routledge, 339-355.

Wunenburger J.-J. (1991), *L'imaginaire*, Paris, PUF.







A JOURNAL OF THE
SOCIAL IMAGINARY

Cottagecore. Le contraddizioni slow di un'estetica nostalgica

Sabino Di Chio

sabino.dichio@uniba.it

Dipartimento di Scienze della Formazione, Psicologia, Comunicazione | Università di Bari

Sabrina Milella

sabrina.milella@gmail.com

Università di Bari

Paolo Inno

paolo.inno@uniba.it

Università di Bari

Abstract

Cottagecore. The 'slow' contradictions of a nostalgic aesthetic.

Cottagecore is a trend that gathers social contents characterised by an aesthetic that celebrates rural life, inspired by an idealised vision of nature and the pre-industrial past. The posts base their success on the sharing of manual activities (crafting, making clothes, preparing traditional food) in country houses. What idea of nostalgia emerges from the spontaneous circulation of these contents? What cultural elements construct the idyllic past in which digital users find relief from the anxieties of the present? To answer these questions, critical exploratory research was undertaken based on the coding and analysis of a sample of posts from 2020 to 2025. The analysis of the visual content allowed the phenomenon to be read since the distinctions between progressive/regressive and restorative/reflective nostalgia.

Keywords

Cottagecore | Nostalgia | TikTok | Aesthetic | Time

He takes all manner of pills and piles up
analyst bills in the country
Oh, it's like an animal farm, lots of rural charm
in the country.

Blur – Country house (1995)

Durante la pausa forzata della pandemia del 2020, si è diffusa su alcuni social network una tendenza chiamata *cottagecore* (Slone 2020; Jennings 2020). Il termine univa il suffisso *-core* (nucleo), adottato dalla rete come identificativo di un trend (Signorelli 2023), con il vocabolo inglese riferito alla casa di campagna, immediatamente evocativo di un ambiente rurale, lento, rustico. L'hashtag associato serviva ad etichettare una serie di contenuti visuali accomunati dalla descrizione di una vita semplice e raffinata, localizzata temporalmente in un passato indefinito ma sicuramente antecedente alle ansie del presente. Una fantasia dove rifugiarsi ma anche la messa in scena di un catalogo di oggetti, corpi, pratiche che riproduce ogni giorno sulle bacheche di milioni di utenti un'idea di passato a cui ispirarsi, da ricreare attraverso la partecipazione digitale o, nel mondo fisico, con un acquisto, un corso, un lavoro manuale. Nell'incrocio tra dimensione onirica e materiale, il *cottagecore* sembra mettere in scena una forma digitale di nostalgia per un passato apparentemente più semplice, mite, analogico. Un passato mai vissuto dagli utenti delle piattaforme, mai esistito ma percepito come essenziale forma di riequilibrio in tempi accelerati e confusi.

Quale idea di nostalgia emerge dalla circolazione spontanea di questi contenuti? Quali elementi culturali costruiscono il passato idilliaco in cui gli utenti ritengono necessario trovare sollievo? Per rispondere a queste domande di ricerca è stata avviata un'indagine critica esplorativa basata sulla codifica e l'analisi di un campione di post contrassegnati dall'hashtag #cottagecore e pubblicati su TikTok, una delle piattaforme più utilizzate per la diffusione di trend, dal 2020 al 2025. Dopo l'approfondimento della letteratura disponibile sul tema, l'analisi dei contenuti visuali aggregati e comparati ha permesso di confermare i tratti distintivi della tendenza e ricostruirne i cambiamenti nel tempo. Infine, ha consentito la lettura del fenomeno attraverso gli strumenti che la riflessione teorico-sociale offre per identificare l'attuale temperie culturale in Occidente come "età della nostalgia".

1. Riconquistare il passato, dimenticare il futuro

La nostalgia è un dispositivo narrativo molto utilizzato negli anni 2000. Com'è noto, il termine addensa una nuvola di significati differenti che partono dall'etimologico "dolore del ritorno", il sentimento di sconforto per la lontananza dal luogo d'origine, per approdare ad una connotazione più temporale di rimpianto del passato (Prete 1992, 20). In questa fase, la letteratura teorico-sociale legge il fenomeno come indice



di un più esteso paradosso temporale che accompagna le società occidentali impegnate nella transizione oltre le categorie della modernità.

Da un lato, la nostalgia tardo moderna è interpretata come una riconquista, il segnale di una relazione più matura con il passato che la modernità illuminista a trazione futurista (Hartog 2007) associava implacabilmente all'oscurità. In questo scenario, la nostalgia avrebbe il nobile ruolo di aiutare il soggetto ad accettare con serenità la "miseria" dell'irreversibilità del tempo (Jankélévitch 1992). Secondo Cassano, arriva in soccorso come "vendetta di ciò che è assente" e non può essere costretta nei limiti del lamento sterile ma va, invece, rivalutata come forma di resistenza alla tentazione di idolatrare l'attualità. È una benedizione che assottiglia l'arroganza e la superficialità del presente a cui "ricorda che esso è forte solo perché è lì ma non ha diritto a tutto" (2001, 74). L'antropologo Vito Teti tratteggia un "piacere della nostalgia" (2015, 218), un'emozione che aiuta a vivere chi affronta lo sradicamento, condizione che dagli emigrati italiani in America oggetto degli studi di Teti può facilmente essere traslata al cittadino globale "nomade" descritto da Bauman (1999), ancorato agli immaginari mediali per proteggersi da incertezza e precarietà. L'insistenza dello sguardo retrospettivo nei contenuti narrativi rivelerebbe, dunque, l'esigenza diffusa di decelerazione nel cammino verso un futuro non accogliente ma ancora visibile, da conquistare anche attraverso l'uso accorto del passato, spazio d'esperienza da cui recuperare valori e pratiche di produzione e consumo colpevolmente svalutati dallo sguardo accelerato e presentista. Gandini chiama "nostalgia progressista" (2019) questo sentimento che utilizza il passato come fonte di ispirazione critica. A differenza della nostalgia regressiva, che tende a idealizzare il passato in chiave conservatrice o antimodernista, la nostalgia progressista è orientata al futuro: recupera pratiche, estetiche e valori appartenenti a epoche precedenti come l'artigianato, l'autoproduzione, il consumo locale per ripensare le modalità di vita e di produzione all'interno della contemporaneità globale. Gandini, ad esempio, individua nella cultura hipster un veicolo di un nuovo concetto del "vivere bene", più autentico e sostenibile, all'interno dell'attuale capitalismo globale e digitale. Adottata fondamentalmente da soggetti con alto capitale culturale e basso capitale economico, la cultura hipster diventa "un modo per riaffermare il loro capitale culturale inutilizzato attraverso scelte di consumo ricercate, viste come un mezzo per acquisire quello status sociale che l'assenza di una condizione occupazionale stabile non permette loro di raggiungere" (2019).

Una prospettiva più radicale, invece, guarda la nostalgia e le sue narrazioni come resa di fronte alla scomparsa del futuro. Secondo Jameson, ad esempio, una cultura temporale che privilegia il presente e l'immediatezza risulterebbe incapace di mettere in atto le condizioni per un cambiamento significativo dello status quo (1994). L'enfasi sulla nostalgia sarebbe dunque un effetto collaterale per una forma di vita "incapace di produrre ricordi nuovi" (Fisher 2018, 119) e costretta a trovare nel passato gli antidoti alla morsa tra standardizzazione dei consumi ed erosione dei significati. È una specie di disturbo della memoria collettivo e trasversale: l'impossibilità di immaginare possibili alternative ai modelli di governance socioeconomica dominante rende il passato l'unica fonte possibile di elaborazione creativa. Le evidenze alla base di questa



“retromania” (Reynolds 2022) si basano sul riconoscimento di una traccia comune che interseca sensibilità culturali, programmi politici e rappresentazioni mediali. Negli ultimi anni, è stata la nostalgia “restaurativa” (Boym 2001) ad avere un impatto decisivo a livello politico. Boym distingue la nostalgia restaurativa, che mira a ripristinare il passato idealizzato ricostruendolo come se fosse ancora accessibile, da quella riflessiva, che invece riconosce l'irrecuperabilità del passato e invita a una riflessione critica sul tempo, sulla memoria e sulla perdita. Mentre la prima tende a semplificare la complessità storica a favore di una narrazione identitaria e unitaria, la seconda accoglie le ambiguità e le discontinuità della memoria, proponendo un approccio più creativo e malinconico all'esperienza nostalgica. La comunicazione populista, ad esempio, indugia sulla restaurazione di una “casa perduta” a cui tornare che fa da linfa ad una retorica della paura che trova sollievo nel progetto di tornare ad uno stadio precedente della storia, più ricco, semplice o controllabile. La nostalgia contemporanea si concentrerebbe sulla rievocazione di “retrotopie” che surrogano le aspettative deluse del futuro attraverso il richiamo ad un passato idealizzato. Il fatto paradossale sta nel rovesciamento della prospettiva con cui si guarda al passato: da dimensione statica e immutabile, a orizzonte duttile del possibile (Bauman 2017).



2. Pastorale digitale

In una matrice costruita all'interno della cornice teorica appena delineata dalle distinzioni tra nostalgia progressista/regressiva di Gandini e restaurativa/riflessiva di Boym, la pubblicistica e la scarna letteratura scientifica che ha già inquadrato il fenomeno sembra posizionare il *cottagecore* in un quadrante all'incrocio tra nostalgia progressista e riflessiva. Il *cottagecore* è una “internet aesthetic” (Giolo, Bergman 2023) che consente agli utenti digitali fin dal 2018 di contrassegnare e rintracciare grappoli di contenuti creativi accomunati dal riferimento all'estetica della vita di campagna. Il trend si costruisce attorno a *user generated content* distribuiti su piattaforme social di contenuti visuali (soprattutto TikTok, Pinterest, Instagram) che mettono in scena panorami bucolici o elementi performativi come passeggiate a cavallo e attività manuali appartenenti alla cultura tradizionale (lavori a maglia, piccolo artigianato, preparazione di cibi genuini) in pittoresche case di campagna immerse nei boschi, incorniciate da glicini e edere rampicanti, in cui si condivide l'assunto di fondo che la felicità vada cercata in un'epoca sospesa nel passato, più semplice e a contatto con la natura (Brand 2021). Il fenomeno ha dato vita ad una sottocultura e un lifestyle che ha interessato la moda, l'arredamento e la produzione culturale anche fuori dalla viralità sulle piattaforme, come dimostra il successo dell'album *Folklore* di Taylor Swift che, facendo leva sulla celebrità della cantante, ha attratto sulla tendenza un'attenzione mainstream¹.

¹ Mediante gli strumenti di ricerca di Google Analytics, è possibile descrivere la popolarità delle *query* effettuate in tutto il mondo. Con riguardo alla *query* “cottagecore”, l'esame della *timeline* rivela un interesse crescente a partire dalla fine del 2019, con un indice di popolarità pari a 1, che tocca il picco di interesse nel novembre del 2020, con un indice di popolarità pari a 100, per poi assestarsi - tra il 2022 e il 2025 - in una

L'idealizzazione della vita di campagna è un luogo comune letterario ricorrente che accompagna la cultura occidentale fin dai versi di Teocrito e Virgilio, passando per Dante, Torquato Tasso e l'Accademia dell'Arcadia, l'estetica Rococò, l'Impressionismo, l'era vittoriana fino ai movimenti hippie del '900. Il *cottagecore* appare l'attualizzazione digitale dell'arte pastorale (Brand 2021; Waller 2022) perché anch'esso evocativo di un'utopia di autosufficienza in cui la felicità è data dal condurre una vita semplice, senza inutili lussi, e in cui non si produce e non si consuma più di ciò che è necessario per vivere bene. In questo immaginario, non esiste lavoro se non quello domestico che viene portato a termine con grande senso di gratificazione: il *cottagecore* tenta di fornire un antidoto al *burnout* della vita metropolitana, che ha nella conciliazione vita/lavoro il suo punto più delicato, trasformando i compiti quotidiani in intrattenimento (Slone 2020).

Se il tepore e l'ironia avvicinano il *cottagecore* al polo della nostalgia riflessiva, la prossimità a quello della nostalgia progressista si fonda sulla tendenza apparentemente anticapitalista e ambientalista che abbraccia parsimonia e cura di sé e promuove uno stile di consumo responsabile intrecciandosi alla *do it yourself culture* (Kashi 2020; Waller 2022). Per quanto le attività tradizionali oggetto del *cottagecore crafting* siano socialmente connotate come "femminili", per gli osservatori questa estetica tenta di rimuovere i pregiudizi legati ai ruoli di genere e sarebbe abbracciata dalla comunità *queer* proprio perché spazio di evasione dall'omolesbobittransfobia, dalla misoginia e dal razzismo (Slone 2020). Sebbene la maggioranza dei contenuti rifletta una matrice etero-cis, la presenza di sottocategorie come *black cottagecore* o *lesbian cottagecore* integra il trend senza intenti polemici ma per catalogare digitalmente i contenuti e raccogliere persone dalle identità simili attorno a determinati account (Brand 2021). Le persone queer, così pesantemente oggettificate e sessualizzate nei media, troverebbero nel *cottagecore* uno spazio in cui esprimersi liberamente (Slone 2020).

Date queste premesse, non dovrebbe stupire apprendere che il trend sia diventato virale nei primi mesi del 2020, quando gran parte della popolazione mondiale era sottoposta a lockdown o a restrizioni più o meno limitanti a causa della pandemia da Covid-19, registrando picchi di ricerche contestualmente all'aggravarsi della situazione sanitaria (Jennings 2020). Il *cottagecore* in quella finestra storica, più che negli anni precedenti, avrebbe rappresentato una risposta alla perdita di controllo sulle interazioni sociali del singolo (Brand 2021) che, rivendicando l'isolamento e le attività manuali come forme di autodeterminazione, poteva affrontare le limitazioni con maggiore convinzione.

3. Nota metodologica

fascia di popolarità compresa tra 30 e 10. Nel periodo esaminato, le aree geografiche che hanno fatto registrare il maggior numero di ricerche sono gli Stati Uniti (popolarità: 84), l'Australia (72), il Canada (63) e il Regno Unito (60). In Italia, l'indice di popolarità della query si attesta a 10. Per dare un'idea, invece, della popolarità del trend sui social network, si può fare riferimento al numero globale di post pubblicati sulle piattaforme di Instagram e TikTok. Sulla prima, il numero di post pubblici che include l'hashtag #cottagecore è di 6,8 milioni; su TikTok, il numero è di 2,1 milioni. Al 2023, l'hashtag raccoglie su TikTok 12,6 miliardi di visualizzazioni (Signorelli 2023).



Come dimostra la rassegna del paragrafo precedente, il *cottagecore* ha già incontrato la curiosità del giornalismo e della ricerca sociologica ma in letteratura sembra mancare uno studio del fenomeno attraverso le lenti della nostalgia. L'obiettivo di questo paper è colmare il gap attraverso un'analisi del contenuto esplorativa di un campione selezionato di post. La scelta dell'estrazione è caduta su TikTok, piattaforma di proprietà cinese che negli ultimi cinque anni si è imposta al dibattito pubblico come social network di riferimento per la condivisione di video brevi, soprattutto per le fasce più giovani degli utenti in rete.

L'estrazione informatica di contenuti dal web e dai social media rientra tra le modalità di ricerca digitale non intrusive che non richiedono, cioè, un coinvolgimento attivo degli utenti (Veltri 2021). Nelle piattaforme, l'accesso, il recupero e l'elaborazione di dati pubblici riferibili agli utenti avvengono mediante l'uso di API o tool di *scraping*, che consentono l'estrazione di un set di informazioni relative all'unità di analisi individuata (utente, post, hashtag, ecc.). Come noto, a seguito di scandali relativi all'uso non etico dei dati delle piattaforme, l'accesso alle informazioni ivi contenute ha subito una brusca restrizione, che Bruns (2019) non ha mancato di definire "APIcalypse". Anche nel caso di TikTok, l'utilizzo dell'API pubblica consente un accesso limitato ai dati e i Termini di Servizio della piattaforma, persino più restrittivi degli ambienti Meta, che limitano esplicitamente ogni tipo di *scraping* automatico².

In termini di "affordances" (Boyd 2010), inoltre, la piattaforma presenta una complessità legata al contenuto prevalentemente visuale dei contenuti, che rende l'estrazione automatica dei post più macchinosa, quando non addirittura impossibile. Alla luce delle complessità descritte, la raccolta dei dati da TikTok è stata operata attraverso *Zeeschuimer*³, l'estensione del browser Firefox che consente di estrarre e registrare le informazioni durante lo scrolling. Il tool, compatibile con i Termini di Servizio di TikTok, consente di esportare le informazioni catturate a video direttamente in un dataset.

Sfruttando la barra di ricerca di TikTok, è stata avviata una ricerca di post associati con l'hashtag *#cottagecore*, nella consapevolezza che l'algoritmo agisce come fattore di intermediazione, determinando quali contenuti saranno visibili a ciascun utente sulla base delle precedenti interazioni sulla piattaforma, delle informazioni *post-related*, delle caratteristiche e delle impostazioni dell'account e del *device* utilizzato per la ricerca⁴. Per mitigare tali effetti, la ricerca dei post per hashtag è stata eseguita da un account creato ad hoc. Portando a esaurimento lo *scrolling* dei post con maggiore engagement restituiti dalla query, sono state raccolte informazioni da 159 post distribuiti irregolarmente tra il 2020 e il 2025 ma raccolti in due corpus: A (59 video dal 2020 al 2022) utilizzato per l'analisi delle fasi iniziali del trend e B (100 video dal 2023 al 2025) dedicato al suo consolidamento. Per ogni video, insieme agli URL unici e ai metadati di base, sono state raccolte le informazioni relative al grado di *engagement*

² <https://www.tiktok.com/privacy/blog/how-we-combat-scraping/en>

³ <https://github.com/digitalmethodsinitiative/zeeschuimer>

⁴ <https://newsroom.tiktok.com/en-us/how-tiktok-recommends-videos-for-you>



(like, commenti, bookmarks, condivisioni) insieme ai testi contenuti nelle *caption* e gli hashtag eventualmente correlati. Si è proceduto, quindi, con un'analisi qualitativa dei post: i video sono stati visualizzati singolarmente e codificati in linea con le ipotesi teoriche della ricerca.

4. Analisi dei post

L'osservazione sistematica dei post più popolari ha permesso di passare in rassegna gli elementi ricorrenti del *cottagecore* che compongono l'immaginario del passato per cui gli utenti ritengono necessario provare nostalgia. Il topic principale dei video è la rappresentazione del paesaggio di campagna (45), seguito da consigli di abbigliamento (25), artigianato (18), cucina (15), arredamento (13). Un numero minore di post è dedicato alle fonti di ispirazione cinematografiche (5), all'ibridazione con il gaming (5) e alla descrizione del trend stesso (5 video tra cui, per esempio, "How to become *Cottagecore*", post 44/A). La sensazione principale che i contenuti vogliono veicolare è la "coziness" (traducibile come quiete, comfort, intimità): gli scorci di campagna sono vividamente estetizzati, ripresi allo sbocciare della primavera o durante piogge leggere, l'85% dei video è accompagnato da musica acustica ad enfatizzare un clima di raccoglimento e *mindfulness*. Come da tradizione bucolica, la natura è veicolata come dimensione alternativa all'umano ed ai suoi traffici, un simbolo di purezza dimenticata a cui tornare. Un messaggio che in tempi di crisi climatica potrebbe in effetti essere associato alla sensibilizzazione ecologista se non fossero del tutto assenti i riferimenti espliciti al tema nelle didascalie o *caption* analizzate.

Nelle inquadrature risalta l'assenza di qualunque riferimento alla tecnologia: nessuna automobile, smartphone, pc, elettrodomestico, se non come obiettivo polemico ("I would choose this over this any day", post 29/B, mentre ad immagini *cottagecore* si alternano panorami metropolitani). Sembra aggregarsi sul trend una volontà comune di resettare il presente per tornare ad una presupposta condizione originaria, preindustriale e predigitale, costruita sulla base di un patchwork di riferimenti culturali trasversali. I titoli dei film più citati nel montaggio di alcuni video permettono di suggerirli: *Picnic at hanging rock* di Peter Weir (1975) ambientato in epoca vittoriana, *Marie Antoinette* di Sofia Coppola (2006), *Emma* di Autumn de Wilde (2020), tratto da un romanzo di Jane Austen. Il passato ideale di cui avere nostalgia assume quindi i connotati della vita in una residenza estiva dell'aristocrazia europea dell'800, soprattutto nella sua componente femminile.

Ad essere centrale nelle rappresentazioni è, infatti, la donna (in 87 video contro 3 presenze maschili) o, meglio, la "cottagecore witch", tendenzialmente bianca, con capelli rossi (17 video), vestita in bianco o con completi floreali, tessuti naturali, maniche a sbuffo o corsetti (15 video), ritratta in estatica contemplazione della natura o felicemente indaffarata tra cucina, artigianato e giardinaggio. Solo sporadiche (2 video) le concessioni ad un registro più marcatamente sensuale.



Non emerge con troppo vigore (3 video), come atteso invece dalla revisione della letteratura, la volontà di trovare nell'emulazione delle eroine romantiche una leva critica per i tormenti della società contemporanea: "If I was a girl on a book this would all be so easy" (post 8/B), "Born to live a life like this, forced to work" (48/B); "Born to be a cottagecore witch. Forced to work a 9-5" (73/B).

Il riferimento all'orario tipico del lavoro impiegatizio consente di inserire il post appena citato nel ristretto novero dei contenuti esplicitamente critici nei confronti del sistema economico rintracciati nel campione:

The world feels incredibly heavy and overwhelming, so spend a few moments at a kitchen witch's cottage and breathe (99/B)

This and fighting fascism. This and our freedom to choose. This and rejecting capitalism. This and human rights for all. This and taking care of the earth. This and decolonizing our minds. This and healing the witch wound. This and unlearning patriarchy. This and sisterhood as a form of rebellion. This and matriarchal values (55/B).



La critica dell'attuale sistema di regolazione capitalista emerge in controtendenza più come invito alla decelerazione che come rivendicazione manifesta. Come tessere di un mosaico, i post convergono verso la promozione di una generica cultura *slow*, in cui la lentezza ha una funzione terapeutica individuale: recintare una comfort zone in cui riconnettersi con le priorità della propria esistenza. La cucina con ingredienti semplici e non processati, il risparmio, il riutilizzo dei vestiti di seconda mano, le decorazioni floreali, la cura delle piante, la gioia dell'artigianato ("Realizing I can really do it myself", post 35/B) appaiono come una protesta ma singolare e silenziosa, che agisce per sottrazione. Il *crafting*, ad esempio, stimola la riflessione sulle scelte di consumo ma indirettamente, facendo emergere la consapevolezza sui tempi richiesti per realizzare prodotti di qualità, sui costi dei materiali e della manodopera necessari alla realizzazione.

Nei post le protagoniste sono spesso sole, se si escludono gli animali domestici o da fattoria: la rinuncia alla socialità, l'assenza di legami, l'allontanamento dalle altre persone sono raccontati come occasione di rigenerazione, associando alla dimensione collettiva l'indizio di un turbamento da cui esimersi. Ci sono poche eccezioni: in un post è citata la scelta della famiglia come luogo di consapevolezza critica nei confronti di un sistema economico che esaspera la conciliazione vita/lavoro: "My #1 goal is to be present and create a safe environment for my kids. If that means making homemade muffins before they wake, I'll do it. I would do anything for them" (36/B). Più frequente, soprattutto nella prima fase, come già sottolineato in letteratura, è il riferimento al *cottagecore* come luogo di libera espressione della comunità queer.

Intrecciate a queste pratiche, c'è un'esposizione di abbigliamento, arredamento e turismo più marcatamente commerciale, che risponde alle logiche dell'influencer marketing più consuete sulle piattaforme digitali. In questi contenuti, la presenza femminile sembra prestarsi ad un'oggettivazione più banale, totalmente immersa negli schemi della vetrinizzazione. In questi post la nostalgia perde ogni afflato

riflessivo per confezionarsi nel *vintage*, in cui il passato è cristallizzato come mero esercizio di stile o diventa gioco per il cosplay.

5. Conclusioni

Il passato *cottagecore* che emerge dal campione si pone dunque su un equilibrio più fragile del previsto tra nostalgia progressista e regressiva, restaurativa e riflessiva. Il trend si configura come un fenomeno culturale complesso, situato all'intersezione tra estetica, critica sociale e immaginario digitale. Esso stimola l'immaginazione dei partecipanti attraverso suggestioni bucoliche e idealizzazioni della vita rurale, incentivando la riscoperta di attività tradizionalmente legate alla sfera domestica. Tuttavia, il passato costruito attraverso le tessere di questo immaginario non è esente da contraddizioni e problematiche, che spaziano dalla romanticizzazione fino alle dinamiche escludenti legate al privilegio socioeconomico.

Da una parte, il *cottagecore* si presenta come spazio simbolico di resistenza alla cultura patriarcale e capitalista, proponendo un passato che allarga l'orizzonte temporale del presente in quanto fonte viva di rivalutazione di attività di ozio, riposo e cura spesso svalutate nel paradigma post-industriale, poggiato sul primato dei consumi. In tal senso, la nostalgia di un passato idealizzato può rivelarsi progressista nell'offrire un terreno fertile per l'espressione identitaria di soggettività marginalizzate, in particolare della comunità queer, e promuovere un immaginario alternativo più inclusivo, ecologico e autodeterminato. La rappresentazione della figura femminile sembra oscillare tra passività della contemplazione, ricollocazione nei compiti domestici di cura e vetrinizzazione commerciale ma l'apparente antifemminismo di queste immagini è bilanciato dall'autonomia delle protagoniste, resa evidente dalla sparizione delle figure maschili. È l'assenza dell'oppressore a mostrare plasticamente lo scioglimento del vincolo di controllo della mascolinità su corpi, economia o ambiente (Waller 2022,36).

Dall'altra parte, però, non si può ignorare come la stessa estetica *cottagecore* implichi un'operazione di semplificazione e astrazione che schiaccia il passato negli schemi bidimensionali della nostalgia restaurativa: ad esempio, idealizza la vita agreste approssimandola a *buen retiro* aristocratico, sorvolando sulle difficoltà reali delle aree rurali e sulla durezza del lavoro contadino. Il trend si alimenta di una nostalgia mediale che riproduce immagini filtrate da letteratura, cinema e iconografia romantica, contribuendo alla costruzione di una visione del passato esteticamente appagante ma storicamente inesistente.

Il *cottagecore lifestyle* è inaccessibile per ampie fasce della popolazione. Come già rilevato agli albori del fenomeno (Honoré 2006), la cultura slow si muove su un terreno contraddittorio tra sostenibilità, edonismo ed esclusività. La possibilità di adottare uno stile di vita "lento", sostenibile e autosufficiente sembra prerogativa di chi già possiede tempo e risorse per garantirsi la decelerazione. Il suggerimento che risuona online per coloro che non possono trascendere il presente è quello di consolarsi attraverso un



passato scenografico e innocuo in cui surrogare le istanze di cambiamento con le attività specifiche che possono essere realizzate in qualsiasi abitazione come cucina, artigianato, *home decor*. Queste pratiche, però, non inducono riflessioni rispetto alle cause sistemiche che determinano le disuguaglianze. Sembra esserci quindi uno scollamento tra le istanze di critica sociale che il *cottagecore* porterebbe avanti e la propensione all'organizzazione di un pensiero organico e di un'azione collettiva per porvi rimedio. Tra l'altro, chi parte da una condizione più svantaggiata (rispetto a risorse economiche e temporali), e desidera abbracciare l'estetica, può farlo solo attraverso il l'ingresso in una nicchia di consumo, in contrasto con le istanze anticonsumiste ed ecologiche che ispirano la sottocultura.

Infine, la contraddizione forse più evidente è quella insita nella natura digitale del *cottagecore*: mentre esso esalta un mondo idealmente privo di tecnologia, si diffonde e si legittima proprio attraverso le piattaforme digitali, diventando al tempo stesso critica ed espressione del capitalismo digitale contemporaneo. Questa tensione tra desiderio di disconnessione e iperconnessione riflette un più ampio sentimento di rassegnazione culturale, in cui la nostalgia per un passato idealizzato si sostituisce alla capacità collettiva di immaginare futuri alternativi. In quest'ottica, il *cottagecore*, pur non essendo un movimento propriamente politico, resta una forma di risposta simbolica alla crisi del presente. L'ambivalenza delle sue nostalgie, tra evasione e critica, estetizzazione e resistenza, lo rende un fenomeno capace di intercettare tanto le aspirazioni quanto le fragilità di una community che comunque si interroga nella ricerca di un altrove.



Bibliography

- Bauman Z. (1999), *La società dell'incertezza*, Bologna, Il Mulino.
- Bauman Z. (2017), *Retrotopia*, Cambridge, Polity Press.
- Boyd D. (2010), "Social network sites as networked publics: Affordances, dynamics, and implications", in *A Networked Self*, 47-66, New York, Routledge.
- Boym S. (2002), *The Future of Nostalgia*, New York, Basic Books.
- Brand L. (2021), "Crafting Cottagecore: Digital Pastoralism and the Production of an Escapist Fantasy", *The Coalition of Master's Scholars on Material Culture*, 25 giugno. Retrieved on Retrieved on 15 April 2025 from <https://cmsmc.org/publications/crafting-cottagecore>.
- Bruns A. (2019), "After the 'APIcalypse': Social media platforms and their fight against critical scholarly research", *Information, Communication & Society*, 22, 1544-1566. DOI: 10.1080/1369118X.2019.1637447.
- Cassano F. (2001), *Modernizzare stanca*, Bologna, Il Mulino.
- Fisher M. (2018), *Realismo capitalista*, Roma, Nero Edizioni.
- Gandini A. (2019), *Nostalgia Zeitgeist*, Winchester, Zero Books.
- Giolo G., Berghman M. (2023), "The aesthetics of the self: The meaning-making of Internet aesthetics", *First Monday*, 28(3). <https://doi.org/10.5210/fm.v28i3.12723>.
- Hartog F. (2007), *Regimi di storicità*, Palermo, Sellerio Editore.
- Honoré C. (2004), *In Praise of Slow*, New York, HarperCollins.
- Jameson F. (1994), *The Seeds of Time*, New York, Columbia University Press.
- Jankélévitch V. (1992), "La nostalgia" in Prete A. (1992), *Nostalgia. Storia di un sentimento*, Milano, Raffaello Cortina, 119-176
- Jennings R. (2020), "Once upon a time, there was cottagecore. Meet the aesthetic where quarantine is romantic instead of terrifying", *Vox*, 3 agosto. Retrieved on 15 April 2025 from <https://www.vox.com/thegoods/2020/8/3/21349640/cottagecore-taylor-swift-folklore-lesbian-clothes-animal-crossing>.



Sabino Di Chio, Sabrina Milella, Paolo Inno
Cottagecore

Kashi A. R. (2020), "'Cottagecore' and the rise of the modern rural fantasy", *BBC Culture*, 8 dicembre. Retrieved on 15 April 2025 from <https://www.bbc.com/culture/article/20201208-cottagecore-and-the-rise-of-the-modern-rural-fantasy>.

Prete A. (1992), *Nostalgia. Storia di un sentimento*, Milano, Raffaello Cortina.

Reynolds S. (2022), *Retromania. Musica, cultura pop e la nostra ossessione per il passato*, Roma, Minimum fax.

Signorelli A. D. (2023), "What is corecore, TikTok's latest aesthetic obsession?", *Domus*, Retrieved on 15 April 2025 from <https://www.domusweb.it/en/news/2023/02/22/what-is-corecore-tiktoks-latest-aesthetic-obsession.html>



Slone I. (2020), "Escape Into Cottagecore, Calming Ethos for Our Febrile Moment. Small animals, calico tea cozies and not a lot of men", *The New York Times*, 10 march. Retrieved on 15 April 2025 from <https://www.nytimes.com/2020/03/10/style/cottagecore.html>.

Teti V. (2015), *Terra inquieta*, Soaveria Mannelli: Rubbettino

Veltri G. (2021), *La ricerca sociale digitale*, Milano, Mondadori.

Waller M. M. (2022), *The History, Drivers, and Social Issues of the Cottagecore Movement*, Western Washington University. Retrieved on 15 April 2025 from https://cedar.wvu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1536&context=wwu_honors.





A JOURNAL OF THE
SOCIAL IMAGINARY

“There we were, now here we are”: *nostos* and *algos* of Oasis’ (1990s) imaginary in contemporary society and mediascape¹

Simona Castellano

sicastellano@unisa.it

Department of Political and Social Studies | University of Salerno



Abstract

Within the theoretical frameworks of the sociology of imaginary (Durand, 1994; Grassi, 2006; 2012; Marzo & Mori, 2019) and nostalgia, concerning cultural theories (Jankélévitch, 1974; Boym, 2001; Morreale, 2009; Affuso, 2012) and the link with media and media narratives (Niemeyer, 2014), this paper aims to focus on the affirmation of the imaginary in which the Manchester band Oasis helped to shape in the 1990s (through lyrics, music videos, and outfits), alongside other bands. The paper will also examine how, through mechanisms involving nostalgia, this imaginary echoes in contemporary society and the current mediascape for fans. The narrative and metaphoric construction surrounding Oasis has taken shape as a symbolic space in which memory, generational identity and forms of nostalgia intertwine, giving rise to new forms of belonging and cultural and media consumption. Starting from a content analysis of audiovisual products and interviews with Italian fans of the band, we can say that: a) the concept of Nostalgia for Oasis assumes the form of *algos*, or nostalgia for a different time (Boym, 2001), a past that cannot be returned to (Prete, 1992), and is also linked to personal life events; b) nostalgia, closely related to passion (Bolin, 2015), takes the form of *nostos* and becomes generational nostalgia, which can be traced back to the media representations in which the band is present, which become repositories of collective memory; c) nostalgia turns into retromania (Reynolds, 2011; Pomarico, 2023) when the imaginary of those years is recreated, even partially, through objects and simulacra (Baudrillard, 1981).


Keywords

Imaginary | Nostalgia | Social Media | Nostalgia Effect | Retromania

¹ This article is part of the research activities of the PRIN 2022 PNRR project “CELEBR-ETÀ – Ageing celebrity in contemporary media and sport contexts: a model of social and cultural well-being” (project code P2022XS937, CUP D53D23019930001), funded by the European Union – Next Generation EU.



1. Introduction. Nostalgia and imageries between past and present: the case of Oasis



In the contemporary scenario, the social and cultural imaginary is increasingly structured around (symbolic) practices of a nostalgic nature. Television series, fashion systems, and musical phenomena illustrate how the past is continually reinvested, reinterpreted, and made current through media and cultural artefacts. In this scenario, nostalgia plays an active role, functioning not only as pain for lost time (*algos*) or desire for return (*nostos*), to borrow Svetlana Boym's distinction (2001), but also as a device for identity construction and a producer of new imaginaries (Durand, 1994; Grassi, 2006). Digital media, particularly social media, play a crucial role in continuously reactivating collective memories (Niemeyer, 2014; Kalinina, 2016) and in spreading forms of cultural retromania (Reynolds, 2011; Pomarico, 2023). According to Davis (2024), nostalgia evolves into a multifaceted phenomenon, transcending its individualistic nature to become an indicator of the prevailing social and emotional transformations of our era. The present paper aligns with this framework by analysing the case of the British band Oasis from Manchester, which became a symbol of the 1990s (and part of the early 2000s). Oasis played a significant role in shaping the collective imaginary of youth culture during that period. The band incorporate elements of working-class rebellion and conceptions of authenticity, thereby establishing a distinctive aesthetic that encompasses music, visual art, and fashion. The primary objective of this paper is to understand how the narrative and symbolic construction around the Oasis is configured as a metaphorical space in which memory, generational identity, and forms of nostalgia intertwine, giving rise to new forms of belonging and cultural consumption. To that end, this paper will consider two main theoretical frameworks: The sociology of the imaginary, as discussed by Durand (1994), Grassi (2006, 2012), and Marzo and Mori (2019), and the cultural theories of nostalgia, as explored by Jankélévitch (1974), Boym (2001), Morreale (2009), and Affuso (2012), are two pertinent areas of study in this field.

The initial approach enables the interpretation of the symbolic universe of Oasis as a coherent system of meanings that has contributed to the construction of collective realities and shared identities. The second component facilitates the examination of the affective, cultural, and media mechanisms through which the past is reactivated, narrated, and consumed in the present. The employment of these two theoretical approaches enables the examination of the role of nostalgia in shaping contemporary cultural consumption and the processes of re-signifying the past in modern society. The case of Oasis emerges as a prime subject for this examination.

We will endeavour to provide a critical reflection on how cultural memory is activated, renewed, and given new meaning through mediated practices of nostalgia. In this reflection, we will also examine how past collective imaginaries are evoked, reappropriated, and given new significance.

2. The sociology of the imaginary and nostalgia: some theoretical reflections to interpret the persistence of Oasis

The concept of the imaginary is pivotal to understanding the symbolic processes that govern social life. According to Durand (1994), the imaginary constitutes a set of symbolic, mythological and narrative productions that mediate the relationship between human beings and the world. These are not mere creations of the imagination but real systems of meaning that guide collective experience. Taking up a definition by Wunenburger (2003 [2008: 19]), we can add a further element to this definition: the imaginary, represented by productions "concretised in works, based on visual [...] and linguistic elements (metaphors, symbols, stories)", that can give rise to "coherent and dynamic sets, which, starting from a symbolic function, create a sense of interlocking meanings, both literal and figurative" (ibidem). According to Marzo and Mori (2019: 23), the imaginary can become a "field of meaning that acts as a matrix for the social construction of reality", far from being merely a product of imagination and unreality. Indeed, the human imaginative component plays a crucial role, as it enables the construction of images according to principles valid in each historical and socio-cultural context (Tirino & Tramontana, 2018). Thus, the imagination becomes a way for human beings to shape reality through figures, metaphors, and myths (Grassi, 2006). With their narrative and symbolic constructions, as well as multiple forms, the media shape and disseminate imaginaries. This theoretical perspective, articulated in this way, enables us to understand how the narratives associated with Oasis have contributed to shaping a shared cultural imaginary, which, although not exhausted in the past, continues to be reactivated in various forms in the present. Taking up the theoretical approaches outlined above and as will be seen in the next part of the paper, we can say that the imaginary of Oasis is shaped—from a symbolic and cultural point of view—by the songs they wrote, their music videos, confident stylistic and aesthetic choices, and the public statements of the band members. These elements have contributed to creating a symbolic, cultural and value-based universe capable of surviving and renewing itself, even beyond the actual lifespan of the band. For this reason, the band's return, announced for 2025, has aroused great interest. Nostalgia may be another key to interpreting Oasis's persistence in the contemporary world and understanding the return of their imaginary in the minds of fans and the cultural industry. As Jankélévitch (1974) observes, nostalgia is a complex feeling that articulates an impossible desire: the desire to return to a past that, by definition, cannot be recovered.

Boym (2001), however, distinguishes between 'restorative nostalgia', which idealises and attempts to reconstruct the lost past, and 'reflective nostalgia', which critically engages with the past. In the case study analysis, it could be argued that both modes are triggered: on the one hand, fans and brands seek to 'recreate' the Oasis experience (through clothing and outfits); on the other hand, it is possible to initiate a reflection on the loss of time and the transformation of one's experiences and therefore of one's life. Niemeyer's contribution (2014) aims to understand nostalgia as a feeling and "an act of speech that can potentially turn into a pragmatic creative



process" (Niemeyer 2014: 10), manifesting itself in communicative processes. Nostalgia thus becomes a cultural practice realised through the media and mediatisation, transforming private memories into shared collective memories.

The media play a crucial role in defining and disseminating nostalgia (Kalinina, 2016). Digital media play an even more critical role in the contemporary world precisely because of their logic and affordances: social media such as Instagram and TikTok, based on a language that manages to bring together images, videos and music, including through editing, can encourage the circulation and reactivation of pictures from the past, making nostalgia a socially visible, participatory and multiplied phenomenon (Kalinina, 2016). Starting from this, we can reflect on the concept of 'retromania' (Reynolds, 2011; Pomarico, 2023), which describes the contemporary tendency to continually revive and recycle forms, styles and languages of the past. In this context, the imaginary of Oasis becomes the object of aesthetic and symbolic reuse, producing 'simulacra', to use Baudrillard's term (1981), which, while drawing on original elements, are transformed into new, decontextualised cultural constructions.

We can also recall the category of 'hauntologia' (Fisher 2014), which can be considered a failure of the mourning process and a refusal to let go (the ghost). As Fisher points out, regarding the Manchester band Joy Division, we can say that the band, which has managed to crystallise the "depressed spirit" (ibidem) of our contemporary world, expresses a melancholy without any real object or apparent cause: it is a feeling that reflects the sensation of facing a closed future. The past can therefore reappear as a ghost that won't let us go, and for this reason, we reconsider putting forms from the past back into circulation in some way.



3. Methods

Starting from these introductory premises and the definition of the theoretical framework, we decided to define some research questions that guided the realisation of this work: i) What elements define the Oasis imaginary?; ii) What meanings underlie the nostalgia for Oasis among fans?; iii) What media and cultural forms does nostalgia for the Oasis imaginary take today? To answer these questions, we decided to proceed with a qualitative *mixed-methods approach*: we analysed the band's music videos using *thematic analysis* (Braun & Clarke, 2006); we used a qualitative *content analysis* (Schreier 2012) to analyse the documentary released in 2025; we conducted *semi-structured interviews* (Corrao, 2005) with some Italian fans of the band; we conducted a qualitative *content analysis* of some artefacts present on the social media platforms Instagram and TikTok, using the hashtag #oasisreunion as a search key. In the first case, we analysed the music videos to reconstruct the imaginary created by Oasis, of which Oasis was the spokesperson during the 1990s, with repercussions and effects in the contemporary world. The thirty-six official music videos released between 1994 and 2009, the year the band broke up, were analysed. Starting from the music videos, we: i) identified recurring themes at a visual, narrative and aesthetic level; ii) analysed the strategies used in constructing the band's identity; iii) identified the presentations of



nostalgia through stylistic and narrative elements. The thematic coding focuses on the visual and narrative aspects that contribute to building a coherent and recognisable imaginary, articulated around authenticity, rebellion, memory, and cultural continuity. By systematising the most recurring themes, it was possible to highlight how Oasis' music videos accompanied the band's musical success and constructed a symbolic space of recognition, reaffirming identity and the production of generational nostalgia. In the second case, we decide to proceed with the analysis of the documentary *The Oasis Revolution* (2025) since, unlike previous documents, even those of particular importance (such as *Oasis: Supersonic* or *Oasis Knebworth 1996*, also distributed in cinemas), it does not merely retrace the band's beginnings or musical career or even individual concerts but traces a narrative path that starts from the beginning, passes through the phase of success and then encounters decline and subsequent resurrection, also recalling the theme of reunion. A content analysis of the documentary was therefore conducted, aiming to highlight the main content and understand how, from a media representation perspective, the Oasis imaginary is perceived and (re)constructed, as well as the criteria according to which the theme of nostalgia is explored. In the third case, to explore more specifically the meanings associated with nostalgia for Oasis, 14 semi-structured interviews were conducted with Italian fans of the band, selected through snowball sampling (Albano & Paccagnella, 2006), starting from a few key contacts (nine men, five women; from 36 years to 45 years old). We built the interview outline around five main areas: knowledge of Oasis; experiences and memories; nostalgia; objects and simulacra; and media and cultural consumption. The interviews were transcribed and analysed thematically, identifying recurring patterns related to nostalgia's affective, memorial, identity and media dimensions. In the fourth case, we collected an illustrative corpus of 40 pieces of content from social media (20 images in the form of Instagram posts and 20 videos on TikTok) collected using the same hashtag. The analysis focused on the type of content through which commemorative practices emerged (with the presence of visual tributes and old album covers), emotional practices (with examples of amazement at the reunion) and aesthetic practices (with the presentation of objects and outfits linked to the imaginary shaped by Oasis).

4. Is there an Oasis imaginary? The story of the problematic and rebellious working-class kids of Manchester

Based on the theoretical reflections mentioned at the beginning, reconstructing the Oasis imaginary allows us to contextualise the main themes of the media narratives surrounding the Manchester band and some specific plots and forms—individual and collective—that nostalgia can take on for fans. The media products we have chosen to analyse allow us to carefully reconstruct this imaginary, which, more generally, the media themselves have helped to spread and potentially expand and recreate, especially when considering the creative possibilities offered by social media (Bocchia Artieri, 2012; Vittadini, 2018). To map the imaginary of Oasis, we can proceed by

identifying some specific themes: the (urban) identity of the working class; music, style aesthetics of the 1990s; the rise of the myth and the mass culture; identity and rebellious attitude; retro aesthetics and cultural references.

Regarding the first point, the identity of the working class, the documentary film places Oasis within a strongly connoted visual landscape from the very first scenes.

We can see old Manchester, particularly the Burnage neighbourhood, with its streets, alleys, shops, and council houses. This environment becomes the symbolic backdrop for a narrative of identity centred on working-class belonging. The personal stories of Noel and Liam Gallagher also evoke this reflection. There are references to their difficult childhoods, problems with the law and the socio-economic conditions of their environment. These elements create an image of rise, revenge, rebellion and authenticity. The media often highlights the reflection on working-class identity, primarily when referring to the rivalry with another contemporary English band, Blur (Scott, 2016; Danton, 2023). This element also appears in the documentary.

Oasis is portrayed as the face of the working class in northern England, in contrast to Blur, which is seen as an expression of the London middle class. In the documentary, the Oasis-Blur rivalry becomes a conflict of class and regional identity, transformed by the media into a veritable 'battle of Britpop'. The notion of territorial belonging, as well as cultural belonging—manifesting in the fans' adherence to their values, in contrast to the adherents of Blur, who had different values—translates into a representation that positions them as symbols of "working-class ambition".

This notion is corroborated by the documentary, which demonstrates their capacity to achieve a prominent position on the global music scene. The music videos also exemplify a rich symbolic universe that contributes to constructing an imaginary world deeply rooted in the stylistic features of the British working class. At the beginning of the documentary, some Oasis music videos also feature an urban setting and a social fabric that can be traced back to the working class. We can see anonymous streets, red brick buildings, suburbs and railway stations.

Regarding the music, style and aesthetic of the 1990s, returning to the theme of the conflict with Blur, we can refer to the music scene of the time. The documentary highlights how the immediate success of Oasis's album *Definitely Maybe* (1994) and the rise of the band are intertwined with the aesthetics and culture of the 1990s. The Manchester music scene—first populated by bands such as Joy Division, The Smiths, and later The Stone Roses—became the fertile cultural ground where the seed of Britpop blossomed, with Oasis becoming its emblem. Britpop presented itself as a 'cultural and musical revolution' in which music, fashion and national identity—as can be heard in the documentary—were intertwined. This revolution placed Oasis within a broader social and symbolic change. In the music videos for the songs *Supersonic* (1994) and *Live Forever* (1994), the band moves in minimalist, almost anti-glamour settings, emphasising their roots and distance from the glamour aesthetic of other contemporary bands. This visual choice helped to construct an image of authenticity, in contrast to the more sophisticated narratives associated with British pop culture in the 1990s.



From their early gigs in small clubs to large indoor and outdoor concerts, such as Knebworth in 1996, Oasis' musical history is mythologised in the documentary and becomes a story of social redemption, as well as a tale of collective conquest.

In this sense, the documentary could shape the image of Oasis as a 'popular hero', the product of a tough but genuine Manchester, capable of rising above its roots without losing its authenticity. The representation of the tumultuous relationship between Liam and Noel Gallagher, their excesses and their media controversies is part of the logic of 'celebrity culture' (Turner, 2014), according to which the public construction of the image of stars is undoubtedly based on their performances in their field of interest, but also on narratives concerning their private lives, thereby feeding the often contradictory fascination with famous people.

The band is sometimes self-referential in its music videos, which feature the band members playing together in various contexts without presenting coherent narratives. We can see this practice in the music videos for *Wonderwall* (1995), *Some Might Say* (1995) and *Roll with It* (1995). In these videos, music assumes a central role as a collective and immediate experience, devoid of superfluous elements. While there may be some interest in the band's personal lives, the primary focus remains on their musical craft, with live performances occupying a central role. As evidenced by the music videos, Oasis is a band that demonstrates fidelity to live performance, a quality that distinguishes them from many artists associated with the pop music scene of that era.

Concerning the themes of rebellious identity and melancholy, the visual media of the band Oasis has been observed to exhibit nonconformity and a defiant attitude.

This phenomenon is further substantiated by recent social media content that aligns with these themes. The music video for *Cigarettes & Alcohol* (1994) exemplifies the link between youth culture and fun, often associated with excess. This link is characterised by a hedonistic imaginary that is reminiscent of the British rock music of the 1960s and 1970s. The title of the video, "Cigarettes & Alcohol," is evocative of this association. However, this rebellious disposition is concomitant with a pervasive sense of melancholy, a quality that is intimately intertwined with the lyrical content and musical composition. A considerable number of music videos, particularly those associated with albums after *Definitely Maybe*, have been observed to introduce a more reflective and melancholic dimension. This characteristic has been identified as a recurring theme in Oasis's body of work. The video for *The Masterplan* (1995) can be cited as an example. An atmosphere that appears to be suspended in time, accompanied by a sense of nostalgia, is evident in the video, which is partly attributable to the palette of colours utilised. The music video for *Don't Look Back in Anger* features various props, including old cars and Polaroids. This phenomenon evokes the notion of time standing still, thereby creating an overlap between past and present. This aesthetic engenders a form of visual nostalgia, thereby establishing Oasis as a symbol of a musical and personal happy time. The veracity of this notion will be validated through the results of the interviews.



Over the years, Oasis' music videos have introduced numerous cultural references that explicitly recall the past: *All Around the World* (1997) references the psychedelic imaginary of the 1960s in the style of The Beatles; *The Importance of Being Idle* (2005) recalls British cinema of the 1950s and 1960s, particularly 'kitchen sink drama'; *Lyla* (2005) revisits glam rock atmospheres and retro-futuristic visions. These references construct a layered imaginary in which the British musical past is continually evoked, reinterpreted and celebrated.

5. The underlying meanings of nostalgia for Oasis: *algos*, *nostos*, and media effects

Defining nostalgia is a complex task (Batcho, 1995), as it is a multifaceted phenomenon with inherent contradictions (Pickering & Keightley, 2006) that are particularly evident in both grassroots and mainstream production. It allows historical knowledge to be constructed (Affuso, 2012), but at the same time presents an ambivalent attitude towards memory (ibidem): on the one hand, it can act as a defense mechanism for identity and, on the other, it can become a critical tool with generative potential for the future (ibidem), but in truth it can also be understood as a dynamic tool that allows us to relate to the present (Pickering & Keightley, 2006). The stratification of nostalgia for Oasis emerges from interviews with fans of the British band, which aligns with the theoretical proposal presented above, as well as from specific themes present in the documentary film, music videos, and social media content. In this case, nostalgia is articulated on different levels and takes various forms. Some concepts Boym (2001) expressed can help us interpret the forms of nostalgia linked to Oasis.

Nostalgia as algos (or nostalgia for a different time). Fans perceive nostalgia as pain for a lost time. The interviewees describe a return to adolescence or youth, linking Oasis songs to unrepeatable personal events (first loves, school friendships). This type of 'reflective nostalgia' feeds on desire itself and appreciates fragments of memories (Boym, 2001) as they move through time. The interviews with fans reveal nostalgia for a past perceived as unrepeatable, and in this case, the feeling can be traced back to subjective experience. Fans describe the time associated with Oasis as 'more authentic', 'simpler' and 'more real' than the present. However, this is not a desire to return but rather the construction of an idealised past that acts as a bridge to the present, in which it still plays a significant role (Prete, 1992). Fans are aware of the temporal distance but can use the past as a space for identity negotiation. In this sense, nostalgia serves as a device for maintaining continuity of identity, linking the past and present selves. Oasis songs become devices that allow fans to instantly evoke emotions and memories associated with significant moments in their personal lives (Sedikides & Wildschut, 2019).



Simona Castellano
"There we were, now here we are"

Don't Look Back in Anger represents the memory of a happy summer in 1996. *D'you Know What I Mean* is a September memory of the beginning of my third year of secondary school, when I bought the album *Be Here Now*, released a few weeks earlier.

[M., 38 years old]

For me, Oasis represents carefree love, good times and bad times, from the ages of 11 to 16.

[W., 42 years old]

I am aware that it will never be as magical as the 1990s.

[M., 40 years old]

A song I'm particularly fond of is *Live Forever*, which takes me back to a beautiful summer in Nettuno at my crush's house.

[W., 38]



Nostalgia is deeply intertwined with the personal memories and emotions evoked by listening to music at specific moments in life. This personal connection intensifies the desire to relive those feelings. As Ercoli (2016) points out, memory is crucial because it can arouse specific emotions associated with certain periods of life. The imaginary of Oasis also plays an important role, as it helps to generate a feeling of pain for something that belonged to that era. One example is clothing.

Parkas and denim shirts have already identified a generation. What struck me about Oasis was the persistent presence of sunglasses and bucket hats, accessories that reminded me of them in any context. I have always liked the British style, and they have always been its ambassadors.

[M., 45 years old]

As Secondulfo (2019: 15) points out, the archetypal imaginary has a "clear tendency to regenerate the past [...] with a clear tendency to regenerate it by smoothing out changes". It could be a defence against novelty and uncertainty about the future, possibly in the face of a past perceived as more stable and secure. This element may be linked to the need for continuity and familiarity with the past, which can lead to a sense of nostalgia. According to Secondulfo, this imaginary plays a key role in defining "social rituals [...] linked to the deconstruction-reconstruction of collective memory" (ibidem). Social rituals linked to collective memory often reinterpret the past by consolidating shared narratives, resulting in an idealisation of the past and regret for what has been lost. Oasis fans take up the imaginary shaped by Oasis, who connect with the image the band has built up over the years: their outrageous, cheeky, even politically incorrect attitude has played a significant role. In line with what emerged from the documentary, fans perceived them as symbols of authenticity, while also

Simona Castellano
"There we were, now here we are"

highlighting their extravagant lifestyle. Liam Gallagher's appearance and, above all, his outfits were a source of inspiration for some fans.

On the one hand, this testifies to the role of the social and cultural imagination, disseminated by the media and, above all, by celebrities. In any case, however, this is unlikely to return.

Nostalgia as nostos. The individual dimension is not the only one that emerges. Interviewers' thoughts and media content recall a collective or generational nostalgia, manifesting in the shared recognition of the same symbols, sounds, and emotions, and linked to the close relationship with media products (Bolin, 2015) during youth. In this case, nostalgia becomes a collective emotional return. Songs and music videos are archives of generational memory, evoking a sense of belonging to a shared era (the 1990s and early 2000s). The passion for Oasis was often shared with relatives (who were close in age), friends and peers, creating a collective memory (Halbwachs, 1992) associated with the band and the media and formats that existed at the time (cassette tapes, CDs, and MTV). In this sense, the reunion is seen by some fans as an 'epochal' event that allows those who lived through those years to relive a collective experience, in line with the concept of nostos and generational nostalgia. This concept can also be linked to passion, as Bolin (2015) understood. Even among those who listen to Oasis less today, a strong emotional identification remains, a kind of loyalty that can emerge on extraordinary occasions, such as the reunion. Nostalgia emerges as a subjective feeling, situated within a broader generational context; it can also be a collective experience (Sedikides & Wildschut, 2019). Nevertheless, this manifestation of nostalgia, along with the notion of the reunion, is associated with nostalgia as *algos*. This is evidenced by fans' assertions that, rather than attending a sophisticated marketing strategy, they would have preferred the memory to remain unaltered.

I preferred them to remain confined to that time, so different from today, of which they were the ultimate expression.
[M., 39 years old]

The development of a shared passion for Oasis often emerged from the collective practices of listening and cultural consumption, such as sharing cassette tapes with others, which contributed to the formation of a shared generational memory. The imaginary shaped by Oasis has thus become a symbolic archive in which the generation that grew up in the 1990s can recognise itself and reaffirm its identity, especially in a present perceived as fragmented and unstable. Therefore, the return (*nostos*) is not merely a simple evocation; instead, it becomes a complex process of emotional and cultural reactivation. By listening to music, sharing it on social media and joining communities dedicated to Oasis, fans continually renew their sense of belonging to an imaginary community, which in the contemporary mediascape can take various forms (being part of groups and following pages or communities on social media). Therefore, nostalgia still exists, albeit in different forms, and remains a latent element in the cultural identities of fans. The appreciation for Oasis' music is not



Simona Castellano
"There we were, now here we are"

confined to nostalgic memories: several interviewers emphasise the intrinsic quality of the songs, and they still find pleasure from listening to them today. Nostalgia is thus enriched by a lasting aesthetic appreciation, consolidating the value of the band's musical legacy as a "memory of those wonderful years".

The reflection of nostalgia in media practices and retromania. As previously stated, nostalgia is not a feeling that dwells on the past; rather, it contributes to interpreting the present and looking to the future. As demonstrated in this research, nostalgia is not confined to individual experiences. Consequently, it can enter shared collective meanings and recognisable media practices, primarily through social media. The concept of nostalgia can be translated into aesthetic practice, whereby aesthetic practice refers to a collective identification that passes through the symbolic reappropriation of objects (e.g., sunglasses, posters) and active participation in rituals of collective memory (possibly mediated), such as concerts, simultaneous viewing of documentaries, and events followed live on platforms. According to the respondents interviewed, a considerable number of individuals continue to engage with Facebook pages dedicated to Oasis, sharing content and using WhatsApp to exchange songs or links.



I share privately with a few friends [...]. However, I often receive recordings of songs from the radio from friends who are aware of my passion.
[M., 39 years old]

103

In this regard, social media can serve as an instrument for emotional reactivation, evoking a sense of nostalgia. Moreover, although not all individuals have persisted in acquiring Oasis-related merchandise (including CDs, vinyl records, and T-shirts) from the 1990s, those who have done so use these objects to establish connections with the past. The retention of these objects, which may be regarded as simulacra (Baudrillard, 1981), and the subsequent acquisition or recreation of new ones, falls within the ambit of retromania (Reynolds, 2011; Pomarico, 2023). The case of a particular enthusiast exemplifies this phenomenon:

I recently bought an olive-green Barbour jacket that reminds me so much of their style in the 90s: I still love Britpop fashion.
[M., 42 years old]

These examples and concepts serve as evidence of the transformation of nostalgia into cultural, media, and even symbolic practices.

Niemeyer (2014) and Kalinina (2016) highlighted that a nostalgic feeling can increase within a mediascape with the proliferation of social media. In this context, nostalgia does not simply evoke the past, but reconstructs it, aestheticises it and makes it continuously accessible in the participatory practices typical of online environments. Based on content analysis conducted on social media, we can distinguish four main types of content: a) iconic images (album covers, photos taken in places associated with the band, and tributes); b) revival of the band's imaginary

(especially related to clothing); c) old content from the band (e.g. video clips and songs); d) fan-created artefacts (ironic or nostalgic).

In the first case, we can discuss the iconisation of the past, which helps to strengthen the collective memory associated with Oasis. In the second case, we are witnessing a revival, primarily aesthetic, on TikTok, where we enter the logic of the fashion system, demonstrating how nostalgia becomes a part of consumer practices and identity processes. In the third case, the publication of historical material, which has helped to strengthen the imaginary associated with Oasis over time, allows us to celebrate the past, re-semantising it through the affordances of social media. In the last case, the process of aesthetic and emotional elaboration occurs on social media (Farci, 2019; Tirino & Castellano, 2020) through practices of symbolic reworking.

The four classes identified allow us to reflect on nostalgia for Oasis and the possibility that it will not remain anchored to the past through simple re-proposal. Still, they will instead become a tool through which new processes of meaning can be created.



6. Conclusions

The analysis conducted on various cultural artefacts—fan interviews, one documentary, videoclips, and social media content—highlights how nostalgia for Oasis is a complex and dynamic phenomenon, just as the definition of nostalgia suggests, capable of simultaneously mobilising individual, generational, and media dimensions. From a subjective point of view, there is an apparent algic nostalgia (*algos*), associated with memories that had a significant impact during adolescence and youth, in which Oasis songs serve as devices of emotional remembrance. In this regard, there may be a loss of an idealised 'elsewhere' (Affuso, 2012), a sort of utopia (Pickering & Keightley, 2016), idealised because the interviewees would still like to relive that period, probably removing unpleasant episodes. At the same time, fans trigger a generational nostalgia (*nostos*) by sharing musical, aesthetic and narrative practices that reaffirm a collective belonging to the 'authentic' time of the 1990s. However, nostalgia is not limited to a romantic return to the past. It also takes the form of critical nostalgia, in which the perception of a loss of spontaneity, authenticity and simplicity translates into an implicit reflection on the present, perceived as fragmented, accelerated and mediatised. In this case, nostalgia also serves as a mechanism that preserves collective identity (Affuso, 2012).

Through content such as commemorative posts and nostalgic videos, social media ultimately contribute to a nostalgia that becomes mediatised through performative acts, in which the past is continuously reactivated, aestheticised, re-semantised and consumed. In this sense, nostalgia can also be a regretful reflection of a specific social and cultural context (Affuso, 2012); therefore, reliving Oasis through these practices can lead to the rise of a shared narrative about a musical past — that of Britpop — which has now disappeared. The media—especially Oasis songs in this context—contribute to defining nostalgic feelings associated with specific eras (Ercoli, 2016).

However, there may be an "anti-historical" reconstruction (ibidem), in the sense that the focus is more on personal experience than on an objective reconstruction of the past (ibidem).

In conclusion, nostalgia for Oasis mirrors the contemporary *Zeitgeist*: not as pure regret, but as an expression of a widespread need for meaning, continuity and recognition in a context characterised by cultural and emotional instability.

Nostalgia for Oasis becomes a device of re-enchantment, capable of activating not only the dimension of memory and remembrance but also the imagination and, above all, desire. Through the layered imaginary they have shaped, Oasis today represents not only an archive of music, experiences, artefacts and simulacra but a symbolic universe in which past, present and future (because of the reunion) merge in such a way as to have an impact on consumption (cultural and media) and forms of collective belonging. In this scenario, nostalgia is an authentic cultural device (Niemeyer, 2014).

The analysis confirms that nostalgia is not simply a private feeling, but an active and shared cultural practice capable of constructing imaginaries and forms of belonging. The practices of Oasis fans reworking and performativity of memories testify how nostalgia today constitutes a social instrument, suspended between the desire for identity continuity and creative capacity. In its continuous fluctuation between *algos* and *nostos*, nostalgia thus reveals all its contemporary symbolic power, fueling processes of reappropriation, cultural resistance and collective reinvention of the past.



Simona Castellano
"There we were, now here we are"

Bibliography

- Affuso O. (2012), "Nostalgia: un atteggiamento ambivalente", *Sociologia italiana*, 0: 107-126.
- Albano R., Paccagnella, L. (2006). *La ricerca sociale sulla comunicazione*, Roma, Carocci.
- Batcho K. I. (1995), "Nostalgia: A Psychological Perspective", *Perceptual and Motor Skills*, 80(1): 131-143.
- Baudrillard J. (1981). *Simulacres et simulation*, Paris, Editions Galilée.
- Boccia Artieri G. (2012). *Stati di connessione*. Milano, FrancoAngeli.
- Bolin G. (2015), "Passion and nostalgia in generational media experiences", *European Journal of Cultural Studies*, 19(3): 250-264. (Original work published 2016).
- Boym S. (2001), *The Future of Nostalgia*, New York, Basic Books.
- Braun V., Clarke V. (2006), "Using thematic analysis in psychology", *Qualitative Research in Psychology*, 3(2): 77-101.
- Corrao S. (2005), "L'intervista nella ricerca sociale", *Quaderni di Sociologia*, 38: 147-171.
- Davis F. (2024). *Sociologia della nostalgia*, Roma, Armando Editore.
- Denton M. (2023), "A study of accent and identity in the music of Oasis", *Fields: Journal of Huddersfield Student Research*, 9(1).
- Durand G. (1994), *L'immaginario*, Como, Red, 1996.
- Ercoli L. (2016), *Il paradigma nostalgico da Rousseau alla società di massa*, Roma, Doctoral Thesis, <http://hdl.handle.net/2307/5901>.
- Farci M. (2019), "La cultura digitale affettiva: Folle, pubblici e comunità", *Sociologia. Rivista quadrimestrale di Scienze Storiche e Sociali*, 53, 3: 7-14.
- Fisher M. (2014), *Ghosts of my life. Writing on depression, hauntology and lost futures*, Alersford, Zero Books.
- Grassi V. (2006), *Introduzione alla sociologia dell'immaginario*, Milano, Guerini.
- Grassi V. (2012), *Mitodologie. Analisi qualitativa e sociologica dell'immaginario*, Napoli, Liguori Editore.



Simona Castellano
"There we were, now here we are"

Halbwachs M. (1992), *On collective memory*, Chicago, University of Chicago Press. (Ed. or. 1925)

Jankélévitch V. (1974), *L'irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion.

Kalinina E. (2016), "What do we talk about when we talk about media and nostalgia", *Medien & Zeit*, 4: 37-45.

Marzo P.L., Mori L. (2019), "Introduzione. La prospettiva sociologica dell'immaginario", in Marzo P.L., Mori L. (eds.), *Le vie sociali dell'immaginario: Per una sociologia del profondo*, Milano-Udine, Mimesis, 9-19.

Morreale A. (2009), *L'invenzione della nostalgia*, Roma, Donzelli Editore.

Niemeyer K. (2014), *Media and nostalgia. Yearning for the past, present and future*, London, Palgrave Macmillan.

Pickering M., Keightley E. (2006), "The modalities of nostalgia", *Current Sociology*, 54(6): 919-941.

Prete A. (a cura di) (1992), *Nostalgia. Storia di un sentimento*, Milano, Cortina.

Pomarico D. (2023), Stranger 'nostalgic' things: hauntologia e cultura retro, In Tirino M., Castellano S. (eds.). *L'immaginario di Stranger Things*, Sermoneta, Avanguardia 21, 99-109.

Reynolds S. (2011), *Retromania. Musica, cultura pop e la nostra ossessione per il passato*, ISBN edizioni, Milano.

Schreier M. (2012), *Qualitative content analysis in practice*, London-Thousand Oaks-New Delhi-Singapore, SAGE.

Scott D. B. (2016), "The Britpop sound", in Bennett A., Stratton J. (eds.), *Britpop and the English Music Tradition*, Abingdon, Routledge, 103-122.

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.

Sedikides C., Wildschut T. (2019), "The sociality of personal and collective nostalgia", *European Review of Social Psychology*, 30(1): 123-173.

Tirino M. Castellano, S. (2020). "Football Re(me)mediation: i meme e l'estetizzazione dell'emozione calcistica nelle community social", *H-ermes. Journal of Communication*,



Simona Castellano
"There we were, now here we are"

16/2020, 49-80.

Tirino M., Tramontana A. (2018), "Mutazioni tecnoantropologiche e conflitti socioculturali in Black Mirror", in Tirino M., Tramontana A. (eds.), *I riflessi di Black Mirror*, Roma, Rogas, 19-43.

Turner G. (2014). *Understanding Celebrity*, London, SAGE.

Vittadini N. (2018). *Social Media Studies*. Milano, FrancoAngeli.

Wunenburger J.J. (2003), *L'imaginaire*, Presses Universitaires de France, Paris; tr. it. (2008). *L'immaginario*, Il Nuovo Melangolo, Genova 2008





A JOURNAL OF THE
SOCIAL IMAGINARY

Della nostalgia: la costruzione sociale di un sentire

Massimo Cerulo

massimo.cerulo@unina.it

Dipartimento di Scienze Sociali | Università di Napoli "Federico II"



Abstract

Nostalgia: the social construction of a feeling.

The paper proposes an analysis of the feeling of nostalgia using a musical text, "Capo d'Africa" by Francesco De Gregori, as a theoretical pick to reflect on some forms of nostalgia that characterize the "mobile" everyday life of contemporary subjects. Taking advantage of the cognitive tools offered by the sociology of emotions and the sociology of everyday life, and through comparison with a series of cultural products (films, novels), the paper produces an analysis of the social construction of the feeling of nostalgia by delving into the different forms it takes according to contemporary individual and collective identities.

The main objective of the article is to demonstrate how nostalgia regularly feeds on memories and imagination, thus constructing forms of reworking the past and building the future based on encounters and experiences, whether lived or thought about. Because imagination and nostalgia are configured as two elements that cannot be separated in the constitution of parts of one's identity: they go rooted in the structuring of the self.

Keywords

Nostalgia | Sociology of Emotions | Sociology of Everyday life | Imagination | Identity

1. L'immaginario della nostalgia

In termini storici, la parola nostalgia ha origini mediche e moderne: nasce nel 1688 per mano del laureando in medicina Johannes Hofer e tiene insieme i termini greci *nostos* (ritorno) e *algos* (dolore, ma anche desiderio, bramosia, smania). Rimandava al doloroso desiderio di ritorno a casa provato dalle persone sofferenti per la lontananza dal luogo natio (soldati svizzeri mercenari in primis)¹.

Oltre tre secoli dopo, la nostalgia appare uno dei sentimenti più diffusi nella vita quotidiana contemporanea, forse perché molti individui si trovano spesso in condizioni di mobilità: partono e ritornano, lasciano qualcosa e qualcos'altro trovano. Viaggiatori in diverse esistenze quotidiane. E in differenti momenti della propria traiettoria biografica. Per analizzare tale ipotesi, utilizzerò una canzone: *Capo d'Africa*, di Francesco de Gregori². È una sorta di poesia in musica dedicata a un'immaginaria figura di un emigrante. In tal senso, la nostalgia emerge più volte dal testo.

Impiegherò il testo a mo' di grimaldello teorico per riflettere su alcune forme della nostalgia che caratterizzano la quotidianità mobile del soggetto contemporaneo. Nei primi versi, l'inquietudine dell'esistenza si avverte tramite la pericolosa necessità di un viaggio da compiere, imminente:



Capo d'Africa stanotte
Si parte e si va via
Lontani quel tanto che basta
Per guadagnarsi la nostalgia
Stanotte, notte bianca
Che nessuno la può dormire
C'è qualcosa che ci manca
Che non sappiamo definire

La nostalgia è un sentimento che si guadagna? La risposta può essere affermativa, nel senso che è necessario avere esperienza di qualcosa o qualcuno per generarla.

Per fare in modo che quel brusio interiore che la contraddistingue possa iniziare a manifestarsi. In seguito, è necessario dare un nome, procedere in quel processo che la sociologia delle emozioni definisce *naming*, al fine di avere un contesto cognitivo e sociale all'interno del quale esprimere il sentire in questione attraverso le modalità previste da uno specifico ambiente (cfr. Sandstrom *et al.*, 2014). Tuttavia, è assolutamente necessario viaggiare – fisicamente o mentalmente, attraverso l'immaginazione o il ricordo – per “guadagnarsi” la nostalgia. Per avvertire quella mancanza che genera dolore. Se non in termini fisici, di certo in termini cognitivi o esplicativi (“che non sappiamo definire”). Perché, come chiarisce Fred Davis, l'immaginazione e la nostalgia si configurano come due elementi che non possono

¹ Per approfondimenti mirati, si vedano: Prete 1992, Teti 2020.

² Il testo è del 1979, pubblicato all'interno dell'album *Viva l'Italia* (RCA).

essere separati nella costituzione di parti della nostra identità, in quanto vanno a radicarsi nella strutturazione dell'io:

la nostalgia deriva da e ha continue implicazioni per le nostre vite come attori sociali. Ci porta a cercare tra i ricordi di persone e luoghi del nostro passato nel tentativo di dare significato a persone e luoghi del nostro presente e, in qualche misura, del nostro futuro (Davis, 2023: 47).

Rabdomanti di tracce del passato e preconizzatori del futuro, i soggetti contemporanei si muovono sospesi in un crinale temporale che accompagna le proprie vite mobili. Ma cosa si guadagna con una partenza? Partire, a volte, è necessario: per motivi lavorativi, familiari, di salute, ma anche per una necessità di approfondire le molteplici identità sociali che oggi, spesso, accompagnano la propria esistenza. In tale discorso, la nostalgia può diventare una sorta di motore interiore che spinge a partire, a immaginare, a lavorare in termini emotivi al fine di provare a comprendere meglio la propria esperienza del momento e, di conseguenza, la propria identità.

Inoltre, abbiamo chiarito come la nostalgia sia legata alla mobilità e, di conseguenza, anche alla mancanza di qualcuno o qualcosa. Di cosa si tratta? Quali aspetti assume tale mancanza? Non sappiamo definirla, canta De Gregori, e spesso ciò è vero, soprattutto nei viaggi mai percorsi prima o nelle fasi iniziali della mobilità.

Il che vuol dire che la nostalgia non è legata alla distanza percorsa, bensì all'immaginazione che si costruisce durante il viaggio, breve o lungo che sia. E alla paura dell'ignoto che nasce dallo spostamento.

In termini antropologici, si tratta di una questione che ha che vedere con i concetti di spaesamento e "appaesamento". Penso a Ernesto De Martino e al suo incontro con un vecchio pastore calabrese:

Ricordo un tramonto percorrendo in auto una strada della Calabria. Non eravamo sicuri del nostro itinerario e fu per noi di grande sollievo incontrare un vecchio pastore. Fermammo l'auto e chiedemmo le notizie che desideravamo e, poiché le sue indicazioni erano tutt'altro che chiare, gli offrimmo di salire in auto per accompagnarci sino al bivio giusto, a pochi chilometri di distanza: poi lo avremmo accompagnato al punto in cui lo avevamo incontrato. Salì in auto con qualche diffidenza, come se temesse un'insidia e la sua diffidenza si andò via via tramutando in angoscia perché ora, dal finestrino cui sempre guardava, aveva perduto la vista del campanile di Marcellinara, punto di riferimento del suo estremamente circoscritto spazio domestico. Per quel campanile scomparso il povero vecchio si sentiva completamente spaesato e solo a fatica potemmo ricondurlo al bivio giusto ed ottenere ciò che ci occorreva sapere. Lo riportammo, poi, indietro in fretta secondo l'accordo e sempre stava con la testa fuori dal finestrino, scrutando l'orizzonte per vedere riapparire il campanile di Marcellinara finché, quando finalmente lo vide, il suo volto si distese e il suo vecchio cuore si andò pacificando, come per la riconquista della "patria perduta". Giunti al punto dell'incontro, si precipitò fuori dall'auto senza neppure attendere che fosse completamente ferma e scomparendo completamente senza salutarci,



ormai fuori dalla tragica avventura che lo aveva strappato allo spazio esistenziale del campanile di Marcellinara (De Martino, 1977: 480-481).

Nel racconto del grande antropologo non viene citata esplicitamente la nostalgia, ma appaiono altre emozioni complementari: l'angoscia, ossia lo stato più negativo della nostalgia, che si genera quando la paura per il non conosciuto prende possesso del soggetto, offuscandogli la capacità di ragionare. E poi la gioia di ritrovarsi nel proprio posto nel mondo alla vista del suo principale punto di riferimento spaziale.

La nostalgia oscilla dunque tra stati d'animo di turbamento, dubbio, perfino paura, e serenità, senso di pace, gioia per le consuete e tranquillizzanti abitudini quotidiane. Le quali possono essere ritrovate, come capita al pastore, oppure immaginate durante i periodi di difficoltà per trarre forza dal ricordo (si pensi ai soldati in guerra). In ogni caso, la nostalgia non si configura come un sentire eccezionale, bensì detiene caratteristiche di quotidianità alla luce di una società attuale in cui il viaggio o lo spostamento – fisico o mentale, si pensi al ruolo giocato dai social media – è pratica comune. Come chiarisce Eugenio Borgna:

La nostalgia è un'esperienza (un modo di vivere il mondo e di sprofondare nella propria interiorità) che sconfinata nell'esperienza della tristezza, dello scoramento, della malinconia, del dolore morale, del *tædium vitae*: esperienze che sono intrecciate le une con le altre e che, forse, solo difficilmente si possono distinguere le une dalle altre. [...] È nondimeno un'esperienza che ciascuno di noi fa, ogni giorno (così noi viviamo e prendiamo sempre commiato), sulla scia di una partenza e di una solitudine, di una lontananza dal paese e dal paesaggio in cui si è nati, di una perdita della luce (del mare o delle montagne) e dei segni (dei gesti e delle parole) che si rincorrono lungo le strade e i sentieri dell'adolescenza e della giovinezza (Borgna, 2001: 61).

In tal senso, è chiaro come molti, tra i soggetti contemporanei, si configurano come potenziali nostalgici, a prescindere dal grado di mobilità e dall'intensità dei propri spostamenti (cfr. Ercoli, 2022). Tuttavia, è altrettanto evidente come la nostalgia si manifesti soprattutto in quelle persone più o meno stanziali, le quali faticano a considerare nel loro orizzonte esistenziale anche i viaggi più limitati, perfino quelli compiuti in ambiti famigliari.

2. Forme di nostalgia

Possiamo dunque considerare la nostalgia come una mancanza. Meglio: l'inquietudine di una mancanza. Di un contesto – come il campanile per il pastore –, di un ambiente, di un modo di vivere. Spesso, di una persona. Nel testo di De Gregori, la mancanza è impersonificata da una figura femminile.

Notte bianca, notte strana
Con la riva che si allontana



Capo d'Africa è la voce
Di una donna che ci ama
E che abbiamo abbandonato
In un grande appartamento
Ci ha lasciati per un bacio
Per uno stupido tradimento

La riva che si allontana può essere oggi sostituita da un *gate* di aeroporto o da una banchina ferroviaria. La donna che ci ama può rappresentare, metaforicamente, una città, una sede lavorativa, un gruppo di svago, che accompagnano la quotidianità.

Quando si parte, inevitabilmente ci si lascia dietro qualcosa, senza avere la certezza di ritrovarla al ritorno (ammesso che si ritornerà). Tuttavia, la mobilità, il viaggio, sono sempre concetti ambivalenti: se da una parte si lascia qualcosa, dall'altra qualcosa la si trova (o ritrova). A una partenza corrisponde sempre un arrivo, e così via fino a quando la vita lo permetterà. La persona abbandonata cantata da De Gregori sarà dunque sostituita da un'altra nella sede in cui ci si trasferisce, anche se per poco tempo. E tale nuovo incontro o ritrovo, per quanto inaspettato o atteso, programmato o caduto dal cielo, collegherà due forme di nostalgia: la prima, che caratterizza il dolore per qualcosa che è stato lasciato da dove si è partiti; la seconda, che andrà a modellare l'esperienza del nuovo che si incontra (o del vecchio che si ritrova) e che funzionerà come stimolo immaginativo per il futuro oltre che come termine di comparazione rispetto a quello che si è lasciato. Due forme di nostalgia, dunque, che potrebbero spingere a interrogarsi: preferisco ritornare da dove sono partito – prima nostalgia che diventa dirimente – oppure il «nuovo» incontro mi permette di dimenticare il dolore precedentemente provato (a causa della partenza) trasportandomi in un presente nel quale la nuova forma di nostalgia è già proiettata al futuro? È a quest'ultima tipologia che si rapporta la visione di De Gregori quando parla della donna “abbandonata” nella prima città, nell'appartamento, che decide di non farsi più trovare poiché ha scoperto un tradimento. E non si può che provare ancora dolore per quell'assenza, ossia nostalgia per un incontro che non si è avverato anche se si è già proiettati verso una nuova interazione.

Questa duplice forma di nostalgia, una rivolta al passato, al conosciuto, l'altra al futuro, alle “felicità sconosciute” (Baudelaire 1869) che verranno, corre sul filo del tempo. In tal senso, l'immaginazione del futuro dona sempre più spessore alla nostalgia presagita: citando Svetlana Boym (2010), si potrebbe parlare di “nostalgia riflessiva”, intesa come una forma di dialogo costruttivo tra passato e futuro senza che il rimpianto per ciò che è stato vada a inficiare la costruzione di quello che sarà.

D'altronde, l'immaginazione rappresenta una modalità di conoscenza che corrisponde a una particolare forma di esistenza in potenza, in speranza:

lo vivo, dunque spero [...]. Noi speriamo sempre e in ciascun momento della nostra vita. Ogni momento è un pensiero, e così ogni momento è in un certo modo un atto di desiderio, e altresì un atto di speranza, atto che benché si possa sempre distinguere logicamente, nondimeno in pratica è ordinariamente un



tutt'uno, quasi, con l'atto del desiderio, e la speranza è una quasi stessa, o certo inseparabile, cosa col desiderio (Leopardi, 1898: 4145).

Potremmo dunque dire di essere destinati alla nostalgia, almeno in alcuni periodi della nostra esistenza? Forse sì, perché una terza forma di nostalgia è quella che si configura come un orizzonte futuro di possibilità che, per quanto non è detto che venga raggiunto, funziona tuttavia come spinta all'azione per gli individui, come incentivo ad alzarsi e vivere un giorno dopo l'altro in attesa di tornare a casa, immaginando un ritorno che poi, nella realtà, non è detto che si verificherà per davvero.

È dunque la capacità immaginativa a giocare un ruolo preponderante nella pratica della mobilità. A trasformarsi in pietra focaia della mente nei percorsi del lasciare e del ritrovare. E nelle forme di nostalgia che inevitabilmente caratterizzano i propri peripli esistenziali. Perché tutti siamo costretti a compiere delle scelte, a percorrere alcuni sentieri invece che altri. Ma ciò significa lasciare inesplorate altre strade, molteplici possibilità che ci si erano parate di fronte e che noi, magari dopo lunghi ragionamenti oppure soltanto seguendo un istinto, abbiamo deciso di abbandonare.

La scelta, tuttavia, non implica la risoluzione del dilemma: con buona pace di Alessandro Magno e della sua spada, nessuno di noi impugna una lama magica con cui tagliare nodi gordiani dell'esistenza. Perché, come abbiamo visto, la nostalgia si nutre di ricordi e di immaginazione, di forme di rielaborazione del passato e del futuro basate su incontri ed esperienze, vissuti o pensati. Come scrive Georg Simmel, scegliere una strada significa lasciarne inesplorate altre. Ma queste ultime non spariscono, bensì continuano ad accompagnarci in termini di dubbio, di scelta mancata. E l'ambivalenza è subito manifesta (cfr. Affuso 2012): da una parte, ecco la nostalgia per quello che non si è scelto, per i possibili non realizzati; dall'altra, il sentiero intrapreso, col passare del tempo, potrebbe tingersi del fascino della scelta che lo rende unico e dunque oggetto per una nostalgia del futuro:

Il fascino che innumerevoli esperienze di vita esercitano su di noi [è determinato] nella sua intensità dal fatto che per esse lasciamo inesplorate infinite possibilità di altri godimenti e di occasioni per affermare noi stessi. Non soltanto nel passarsi accanto degli uomini, nella loro separazione dopo un breve contatto, nella completa estraneità verso innumerevoli esseri, a cui potremmo dare, che ci potrebbero dare moltissimo; in tutto ciò non si manifesta soltanto uno spreco sontuoso, una incurante grandeur dell'esistenza. Da questo valore specifico del non godimento scaturisce anche un fascino nuovo, più intenso e più concentrato, nei confronti di ciò che effettivamente possediamo. Il fatto che proprio questa si sia realizzata tra le tante possibilità della vita, le attribuisce un tono di vittoria, le ombre della ricchezza inesprese e non godute della vita formano il suo corteo trionfale (Simmel, 1984: 229-230).

Tra questi interstizi della vita quotidiana, negli ambivalenti crinali che caratterizzano pezzi della nostra esistenza ecco situarsi la nostalgia. Ecco apparire quel pizzicore che ci fa ricordare di una ferita o ci permette di presagirla, di



immaginare che ci faremo del male. Nel dialetto napoletano, c'è un termine che mi sembra ben traduca tale situazione: *appocundria*. Si tratta di un'interfaccia dell'italiano ipocondria, ma il significato è più articolato e complesso: indica una condizione di turbamento, incertezza, fastidio, piccolo dolore.

A tratti noia, malinconia. In alcuni casi, pigrizia. È uno stato d'animo che caratterizza bene il sentire del soggetto asintotico contemporaneo: spesso sospeso tra tempi e spazi, in via di approssimazione a molteplici mete, senza tuttavia riuscire mai a raggiungerle interamente. Si vive nelle pieghe di un'agenda temporale elastica, in cui il futuro appare disponibile e, seducendo, spinge ad aumentare desideri e mobilità (sociale, professionale, familiare, sentimentale).

Lasciando un luogo per dirigersi in un altro, arrivando in una città dopo averne attraversate diverse nel corso del viaggio, ecco apparire quel distacco nei confronti di qualcosa che era e ora non è più, ma che subito si trasforma in altro e richiede una nuova performance, l'ennesima vita da recitare. L'*appocundria* caratterizza così le vite mobili contemporanee, che si nutrono di voracità esistenziale, voglia di mordere la vita, e nostalgia per quelle altre esistenze che, come nella riflessione di Simmel, accompagnano nell'ombra trasmettendo il pensiero (dolore) di quello che poteva essere e non si è verificato. Una sorta di neghittoso struggimento per tutte le vite possibili e, nello stesso tempo, un malessere piacevole per la consapevolezza di non essere legati a un'unica esistenza. Un dolore, lieve, che, quando si prova, potrebbe persino generare piacere.



3. "Tu me tues, tu me fait du bien" (ovvero: provare piacere dal dolore)

Continuiamo a scorrere il testo di De Gregori. Potremmo sostituire "Capo d'Africa" con "nostalgia". Il testo reggerebbe. Non a caso, un altro sinonimo potrebbe essere "dolore":

Capo d'Africa è un dolore
È la fine della luna
Sulla nave ci sta chi fuma
Mentre passano le prime ore
Ed i giorni, i mesi, gli anni
Come perle e diamanti di vetro
Come errori commessi da giovani
Che vorremmo lasciarci dietro
Come libri lasciati cadere
All'inizio della metà
O come un fratello dimenticato
Che vive in un'altra città

La nostalgia è un dolore generato dalla ferita e dalla cicatrice che ci si porta addosso. E non è detto che sia facilmente condivisibile con gli altri – quelli che

“fumano” nella metafora di De Gregori –, ossia con persone che evidentemente non provano quello stesso dolore, oppure ce l’hanno, ma con una intensità diversa.

E magari non hanno alcuna voglia di raccontarlo. Questo è un punto da sottolineare: la nostalgia non esiste se non viene raccontata. Resterebbe giusto un brusio interiore al quale non si saprebbe dare un nome. Figuriamoci un contesto, un sapore, un odore, una musica, la pagina di un libro interrotto a metà o il volto di un fratello che vive in un’altra città. Raccontare quella ferita – come è stata provocata, da quanto tempo, le modalità di evoluzione, ecc. – significa vivere la nostalgia. E dunque interrogarsi sul proprio percorso esistenziale. Sulle scelte compiute, su quelle tralasciate. Se non si compie tale percorso (magari con l’aiuto di amici o di professionisti dell’ascolto, della narrazione, della psiche), ecco che un’emozione preziosa come un diamante o una perla rischia di trasformarsi in un falso, un oggetto fasullo – “di vetro”. Una zavorra dell’anima che, invece di guidare verso una comprensione interiore ma anche esteriore della vita – il *feeling* provato nei confronti delle persone frequentate, degli ambienti vissuti, ecc. –, diventa qualcosa di incomprensibile. Proprio perché non viene narrata, e dunque interrogata, criticata, messa al lavoro, utilizzata, in termini sociologici, come “emozione presa in carico”: ossia strumento di identificazione e individuazione esistenziale (Shott, 1979; Salzano, 2022, 2024). Un dolore che produce un bene, ossia un percorso di comprensione esistenziale.

A tal proposito, nel famoso doppio monologo del film *Hiroshima mon amour* che la protagonista di nome Elle, una infermiera francese, pronuncia all’architetto giapponese, suo amante, durante la loro storia d’amore nella città simbolo del bombardamento atomico, emerge con poetica chiarezza il concetto di inquietudine nostalgica, e il conseguente bene provato dalla memoria di quello che è stato (cfr. Rohmer, 1959). Il lasciare genera negatività, una forma di dolore lacerante.

Ma il ricordo di quello che si è provato, se positivo, sarà a sua volta faro di memoria per generare ricordi e spinte alla nuova vita in cui ci si troverà immersi:

Ti incontro. Mi ricordo di te. Chi sei? Tu mi uccidi. Tu mi fai del bene. Come sapere che questa città era fatta a misura d'amore? Come sapere che eri fatto a misura del mio stesso corpo. Tu mi piaci. Che avvenimento. Tu mi piaci. Che languore, tutt’a un tratto. Che dolcezza. Tu non puoi sapere. Tu mi uccidi. Tu mi fai del bene. Tu mi uccidi. Tu mi fai del bene. Ho il tempo. Divorami. Deformami fino alla bruttezza. Perché non te? Perché non te, in questa città e in questa notte? [...] Sapevo che un giorno mi saresti caduto addosso. Ti aspettavo con una pazienza senza limiti, calma. [...] Saremo lasciati soli, amore mio. La notte non finirà. Il giorno non sorgerà più per nessuno. Mai. Mai più. Infine. Tu mi uccidi ancora. Tu mi fai del bene. Piangeremo il giorno morto con coscienza e buona volontà. Non avremo altro da fare che piangere il giorno morto. Il tempo passerà. Solo il tempo. E verrà il momento. Il tempo verrà. Dove non potremo



più nominare ciò che ci unirà. Il nome svanirà gradualmente dalla nostra memoria. Quindi scomparirà completamente³.

La donna parla al suo amante e presagisce la loro separazione. Se la immagina. Percepisce il dolore che sarà: un addio lacerante. Le sue parole sono quelle dell'innamorata in preda alla passione: è patita da una tale emozione che si sente morire, in termini orgasmici, eppure percepisce che si tratta di un morire che potrebbe farle del bene. Come nel rapporto passionale amoroso che si interrompe, anche nell'abbandono di qualcosa di conosciuto e amato ci si sente morire.

È una possibilità che può manifestarsi in anticipo nella mente della persona che sa di essere costretta alla separazione. Che è consapevole di quanto sia inevitabile il passare del tempo, l'offuscamento della memoria e dei ricordi che verranno sostituiti da altri amanti, luoghi, viaggi, incontri.

L'esperienza d'amore narrata nel monologo è una forma di predizione del futuro e di nostalgia detta per quell'amante. Nonché, inevitabilmente, per la città dove l'incontro generante passione si è consumato (non a caso, nell'ultima scena del film lei chiama l'architetto "Hiroshima"). La "città fatta a misura d'amore" può essere qualunque luogo nella quale si vive un incontro che merita di essere ricordato, e dunque generante nostalgia: una persona, un'attività, uno spazio in cui si vive o lavora. Spesso, quando si lascia qualcosa ci si sente morire. Come se una parte di sé finisse o venisse abbandonata in quel luogo. La nostalgia che seguirà sarà lacerante, come quella immaginata da Elle. Eppure, c'è sempre la consapevolezza che quell'esperienza funzionerà da grimaldello per altri incontri, per ulteriori vite che inevitabilmente appariranno in seguito alle nuove esperienze.

Ma lasciare qualcosa che si è amato significa anche ricordarla con struggente nostalgia. E poi, inevitabilmente, modificare tale sentimento in una soffusa speranza di ritrovare qualcosa di simile nella nuova città in cui si va a vivere. Un simulacro di speranza che, col tempo e l'immaginazione, acquisterà i contorni più definiti e vivi di un nuovo soggetto.

La nostalgia permette così di morire e vivere nello stesso tempo: di immaginare altre vite future mentre si consuma quella presente.

4. Tutti, alla fine, ritorneremo a casa

L'immaginazione gioca dunque un ruolo fondamentale nel sentimento della nostalgia. Come detto, quest'ultima deve essere intesa in una duplice accezione: per quello che è stato e che si sta lasciando, ma anche per quello cui si va incontro e che la propria capacità immaginativa dipingerà con pennellate nostalgiche a seconda della propria visione del futuro.

³ Il film, del 1959, rappresenta il capolavoro del regista francese Alain Resnais. La sceneggiatura è di Marguerite Duras. Ringrazio Franco Crespi per i chiarimenti sul testo di Duras.



L'ultima parte della canzone di De Gregori si concentra su tale aspetto. La persona viaggiante lancia una preghiera, chiedendo la possibilità di terminare i peripli in cui si trova immerso al fine di ritrovare, un giorno, qualcosa di stanziale dove condurre un'esistenza in apparenza più tranquilla. Si potrebbe definire come nostalgia per un futuro immaginato. Una preghiera, appunto:

Capo d'Africa, per favore
Non farci morire d'amore
Se possibile, facci sognare
Con il ritmo di questo motore
Una spiaggia tranquilla
Una terra promessa
All'inferno e al paradiso
Dove un giorno potremmo sbarcare
A cavallo di un nuovo sorriso
E fumare a mezzogiorno
Con il cuore che batte leggero
E guardare la vita che è intorno
Dove la vita è bella davvero



In un immaginario dialogo tra Resnais e De Gregori, potremmo affermare che la preghiera della persona viaggiante sia quella di non morire d'amore. Come se, riferendosi alle parole di Elle, sottolineasse l'importanza del rinascere a nuova vita dopo essere stata uccisa d'amore. Nuova vita vuol dire nuovi spostamenti, altre esperienze, incontri, forme di esistenza. E capacità immaginativa sul futuro – "se possibile facci sognare" –, al fine di non restare ancorati a un passato, per quanto passionale e generativo di vita positiva e attiva, tuttavia potenzialmente coercitivo nel bloccare la crescita del soggetto.

Nuova vita significa, spesso, riprendere un treno, un aereo, un'auto, per continuare a muoversi tra più luoghi e "case", per pendolare tra lavoro, famiglia, amore. Alla luce di ciò, potremmo domandarci: può fare a meno della mobilità il soggetto contemporaneo? Direi che la risposta dipenda dal proprio lavoro professionale, prima ancora che dalla sua indole. Ma forse è proprio in quel "tra" che si configura una parte consistente della propria vita. L'essere in mezzo a qualcosa. Lasciarsi cullare dal familiare e noto ronzio di uno spostamento che genera una sorta di equilibrio quotidiano – «con il ritmo di questo motore».

Si configura così una terza forma di nostalgia, quella del viaggio stesso? La questione è ambivalente. Da una parte, quando si è in movimento è chiaro che l'obiettivo primario è giungere a destinazione. Dall'altra, quando si inizia a diventare stanziali, ecco che il richiamo del suono di quel "motore" potrebbe funzionare come il coro delle sirene di Ulisse che incatena e spinge a rimettersi in movimento. Dipende inevitabilmente dalle caratteristiche personali dei soggetti e dal periodo che si attraversa. Senza dimenticare che, quando si pensa al proprio futuro di esseri umani destinati al decadimento fisico, inevitabilmente si tende a immaginare uno spazio stanziale – "Una terra promessa/All'inferno e al paradiso/Dove un giorno potremmo

sbarcare” –, in cui fermarsi e quantomeno riposarsi. Magari riflettere su quanto vissuto ed esperito. Tirare le somme della vita. Un tempo, dunque, solitamente immaginato a fine carriera professionale, dove abbandonare ritmi frenetici della tarda modernità per riscoprire, forse, un rapporto diretto con gli elementi della terra. È quanto scrive il poeta Alfonso Gatto, in termini di nostalgia del futuro, in un poetico articolo tratto dalla sua esperienza di inviato al Tour de France:

Domani – quando sarà domani? – spenderemo tutti i risparmi in libera uscita. Gli “ufficiali” della carovana allora resteranno a bordo. Nelle furerie deserte scriveranno lunghe lettere alle sorelle nubili, promettendo di andare a morire a casa. Tutti, alla fine ritorneremo a casa, comprenderemo un fazzoletto di terra e scriveremo le nostre memorie (Gatto, 1958: 3).

Quando sarà questo domani? La domanda è chiaramente senza risposta poiché riguarda un futuro alquanto imperscrutabile. Forse non esiste un punto di arrivo e dunque di equilibrio? A prescindere dall’età anagrafica, la necessità di vivere è sempre preponderante rispetto alla stanzialità? Ciò potrebbe essere vero anche di fronte agli acciacchi fisici che, pur impedendo di muoversi corporalmente, spesso non inficiano la capacità di raccontarsi. Di scrivere, dettare, raccontare o registrare le proprie memorie, e dunque le proprie vite passate, affinché qualcuno – figli, nipoti, amici – possa approfittarne, custodirle, trarne significato. Potremmo definirli tentativi di conciliazione della nostalgia e, nello stesso tempo, di custodia della propria memoria (cfr. Margalit, 2009). Esercizi, forse un po’ egoistici, per conservare qualcosa di sé che è stato.

Se è vero che il discorso nostalgico si configura come una delle modalità narrative più frequenti nel racconto di sé (cfr. Jedlowski, 2013: 196), è vero anche che il racconto di sé è sempre incompiuto. Ma tale incompiutezza conduce verso confini lontani, in direzione di un altrove che è al di là di qualsiasi scoperta. Dunque, è necessario continuare a immaginare per sentirsi vivi.



Bibliography

Affuso O. (2012), *Nostalgia: un atteggiamento ambivalente*, in «Sociologia italiana», n. 0, pp. 107-126.

Baudelaire C. (1869), *Petits Poèmes en prose*, Paris, Michel Lévy.

Boym S. (2010), *Nostalgie, utopie e pratiche di straniamento*, in Petri, R. (a cura di), *Nostalgia. Memorie e passaggi tra le sponde dell'Adriatico*, Roma-Venezia, Edizioni di storia e letteratura, Centro tedesco di studi veneziani.

Davis F. (1979), *Sociologia della nostalgia*, Roma, Armando, 2023

De Martino E. (1979), *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Torino, Einaudi.

Ercoli L. (2022), *Filosofia della nostalgia*, Firenze, Ponte alle Grazie.

Jedlowski P. (2013), "C'eravamo tanto amati. Forme della nostalgia", in Cerulo M., Crespi, F. (a cura di), *Emozioni e ragione nelle pratiche sociali*, Napoli-Salerno, Orthotes.

Leopardi G. (1898), *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura, Volume I*, Firenze, Successori Le Monnier.

Margalit, A. (2009), *Nostalgia*, Modena, Consorzio per il Festivalfilosofia.

Prete A. (1992) (a cura di), *Nostalgia. Storia di un sentimento*, Milano, Raffaello Cortina.

Rohmer É. (1959), "Hiroshima, notre amour", *Cahiers du Cinéma*, n. 97.

Salzano, G. (2024), "Towards a socio-phenomenological approach to empathy", in Kumar D. V. (ed.), *Revisiting Social Theory: Challenges and Possibilities*, London and New York, Routledge.

Salzano G. (2022), "L'"enigma oscuro". Luci e ombre dell'empatia", *Quaderni di Teoria Sociale*, 1, DOI: 10.57611/qts.v1i1.120

Sandstrom K. L., Lively K. J., Martin D. D., Fine G. A. (2014), *Simboli, Sé e Realtà sociale. L'approccio interazionista simbolico alla psicologia sociale e alla sociologia*, Napoli-Salerno, Orthotes, cap. 7 (ed. or. 2013).



Massimo Cerulo
Nostalgia: the social construction of a feeling

Shott S. (1979), "Emotion and Social Life: A Symbolic Interactionist Approach",
American Journal of Sociology, 84, 6, pp. 1317-1334.

Simmel G. (1900), *Filosofia del denaro*, Torino, UTET, 1984

Teti V. (2020), *Nostalgia. Antropologia di un sentimento del presente*, Genova, Marietti.







Off-Topic





A JOURNAL OF THE
SOCIAL IMAGINARY

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

Antonio Tramontana

tramontanaa@unime.it

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



Abstract

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

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

Keywords

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



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

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

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

1. I fondamenti culturali della lampada

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

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



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

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

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



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

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

2. La lampada e lo stile

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



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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

3. L'abat-jour e l'ambivalenza

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

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



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

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



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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

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

5. Conclusione

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



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

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

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

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



Bibliography

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



Antonio Tramontana
Il potere della luce

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Antonio Tramontana
Il potere della luce

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



Antonio Tramontana
Il potere della luce

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

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





A JOURNAL OF THE
SOCIAL IMAGINARY

The Fiction of Evidence

German A. Duarte

germanduart@gmail.com

Distinguished Fellow at the Faculty of Humanities | The Hebrew University of Jerusalem

Abstract

Chiquinquirá 15 de mayo (2023) reconstructs a traumatic Colombian event using only archival television footage. Though the event occurred, the widely shared memory of its live broadcast is false—no such transmission exists. The film becomes a case study in how collective memory forms around emotionally-credible but fabricated images. Drawing on film theory, memory studies, and archival critique, this essay examines the mythopoetic function of audiovisual media. It argues that moving images do not record reality but generate the sensation of truth. In post-conflict contexts, wherein video is used as legal evidence, such affective mechanisms reveal deep epistemological instability.

Keywords


Film Theory | Memory Studies | Archival Critique | Critical Media Studies | Sociology of media



On n'est pas encore habitué à parler de la
mémoire d'un groupe, même par métaphore.

Maurice Halbwachs (1950)

1. *Chiquinquirá 15 de mayo* (2023): Speculative Ethnography and the Fabrication of Memory.



On May 15, 2000, in the Colombian town of Chiquinquirá, a woman named Doña Elvia Cortés was murdered in one of the most atrocious acts of violence committed during the country's long internal conflict. Accused of refusing to comply with an extortion demand, she was fitted with a collar-bomb in front of her family and held hostage for hours while bomb experts attempted to defuse the device. The device eventually detonated, killing both her and a police officer. This event, instantly condemned nationwide and internationally, marked a rupture in public support for the peace process then underway between the Colombian Government and the FARC guerrillas. The atrocity became a symbol of failed dialogue and unthinkable cruelty. And yet, for many Colombians, the event is remembered not just for its brutality, but for its televisual presence – its *live* broadcast. The collective memory of this “collar bomb” episode has been shaped by a vivid, widely-shared image of its unfolding on national television.

As its director, I conceived *Chiquinquirá 15 de mayo* not as a documentary or reenactment, but as an exploration of cinematic form shaped by a conceptual premise. Its premise was deceptively simple: to reconstruct a traumatic national event using only archival television footage. What the project ultimately revealed was startling: although the traumatic event unquestionably occurred, the widely shared memory of its live television broadcast is entirely false – no such transmission ever took place.

The film's original goal was not to recover a suppressed truth hidden within the archive. Rather, it sought to dismantle the narrative machinery of televised realism – to expose the affective and rhetorical codes that make moving images persuasive as “evidence.” Elements such as editing, pacing, sound, and visual style – rather than content alone – constitute the deep grammar of credibility.

The need to produce such a film emerges from the fact that, during Colombia's post-conflict process, certain televised images and video archives – particularly those depicting or purporting to depict acts of violence – have been treated as probative documents and submitted as evidence in national court proceedings. The project's central hypothesis was that audiovisual narrative does not transparently record reality but produces the *feeling* of objectivity, a phenomenon upon which the probatory dimension of the audiovisual document is built. Television news is not a neutral

conduit of facts; it is a genre with its own conventions. The camera does not merely witness; it performs. The anchor does not simply report; they narrate. And the viewer does not passively receive; they absorb, project, and remember – becoming active participants in the creation of audiovisual meaning. In this sense, the legitimacy of news footage does not rest on its factual accuracy, but on its affective resonance and circulation within collective memory (See, Zelizer, 1998 and Zelizer, 2004).

As director, I sought to exploit this structure by working exclusively with archival footage. The original plan was to edit the entire traumatic “event” using only found materials, without voiceovers, interviews, or explanatory text. Editing alone would reorganize the temporality of the source footage, allowing the emotional rhythm and genre conventions of television to construct a new narrative. The aim was not to manipulate the viewer into misrecognition, but to demonstrate that plausibility and credibility are not inherent in facts themselves, but in how those facts are narrated – how they are shaped into stories. In other words, the project sought to highlight the idea that objectivity in cinema is merely a narrative style.

The emotional and conceptual fulcrum of the project was a particular image: a vivid recollection of a live television broadcast showing an act of extreme violence.

This memory – described with extraordinary clarity, including camera angles, graphics, and the tone of the reporter – was widely shared among the film’s creators and participants, including myself. It seemed impossible that such a powerful transmission could be lost. And yet, as the search through the archive deepened, the team discovered something uncanny: the broadcast did not exist. No trace of it appeared in video records, metadata, or official registries.

What emerged was not the absence of evidence, but the presence of a collective hallucination – an image remembered by many that never existed. The traumatic event was never broadcast live. Only a few photographs documented the atrocity; the rest came from journalistic coverage after the fact. This realization reframed the project entirely. It was no longer a reconstruction of a televised event under a different narrative structure, but a meditation on a collective memory unsupported by any image – a collective false memory of an entire country watching live television during hours of anxiety and anguished broadcasting.

The event itself – traumatic and vivid – had undeniably occurred. But the image that had lodged itself in national memory, the one mentally replayed over two decades, had no empirical basis. In Baudrillardian terms, the sign had overtaken the referent. The memory of the broadcast had become more real, more present, than any actual footage (Baudrillard, 1995). The live transmission never happened, yet it was remembered with more detail, intensity, and confidence than many verified events. This phantom image entered the public imaginary not through deception, but through the repetition of aesthetic tropes, the saturation of genre codes, and the emotional imprint of mediated violence.

What *Chiquinquirá 15 de mayo* uncovered was not a hidden truth, but a mythopoetic memory: a collectively held, affectively charged, aesthetically constructed recollection that assumes the function of fact. Through a kind of speculative ethnographic approach, the film suggests that what matters – at least in the formation of collective



memory – is not the absence of archival images, but the affective architectures that have taken their place. More importantly, it reveals the tragic substitution of the historical dimension with a memory process rooted in emotion, irrationality, and collective impulse. This is tragic precisely because such irrationality becomes veiled in the appearance of probative, documented evidence.

Rather than correct the false memory, I chose to work with it. I was confronting a *lieu de mémoire* – a symbolic reconstruction that substituted lived memory with the mediated testimony of a society that experiences history primarily through simulations (Nora, 1997).

To determine whether this was an isolated case or a widespread phenomenon, I proposed a collaboration with the national newspaper *El Espectador*, which agreed to broadcast the film in exchange for including a public survey. On the 24th anniversary of the attack, the film was released online and reached approximately 700,000 viewers across digital platforms and social media. To access the film, users were asked to answer two questions: (1) Through which medium did you first learn about the attack? and (2) Do you recall seeing a live broadcast of the event? The vast majority reported learning about the event through national television, and among those, 87% recalled seeing a live transmission – despite the fact that no such footage exists.

The survey confirmed that a vivid and emotionally-charged false memory had permeated the national consciousness. The images remembered by the public were not historical documents, but reconstructions formed through media, imagination, and emotional resonance (Van Dijck, 2007; 2)¹.

This widespread misremembering aligns with what is popularly known as the **Mandela Effect** – a term describing the phenomenon in which large groups of people recall an event that never occurred. While the term is now often applied to trivial or anecdotal cases – such as misremembered logos, movie quotes, or fictional characters – its origin lies in a collective false memory surrounding a major historical event: the widespread belief that Nelson Mandela died in prison during the 1980s, even though he was released in 1990 and later became President of South Africa.

This foundational example reveals that the phenomenon is not confined to pop culture quirks; it reflects a deeper and more mysterious social and cognitive condition: the emergence of false but vividly-shared memories of significant historical events. In



¹ It is interesting to see how Van Dijck introduces his concept of “mediated memories,” in his words “Media technologies and objects, far from being external instruments for ‘holding’ versions of the past, help constitute a sense of past – both in terms of our private lives and of history at large. Memory and media have both been referred to metaphorically as reservoirs, holding our past experiences and knowledge for future use. But neither memories nor media are passive go-betweens: their mediation intrinsically shapes the way we build up and retain a sense of individuality and community, of identity and history. Therefore, I introduce the concept of mediated memories not only to account for the intricate connection between personal collections and collectivity but also to help theorize the *mutual shaping* of memory and media.”

the case of *Chiquinquirá 15 de mayo*, this is not merely a media curiosity, but a deeply unsettling manifestation of post-traumatic collective memory.

What remains mysterious is how a community – without overt coordination – can sincerely and vividly share the same incorrect memory of a traumatic event.

This suggests that memory, particularly when mediated by powerful audiovisual narratives, is not merely stored individually and aggregated, but produced through shared cultural mechanisms operating at the intersection of affect, narrative, and institutional authority (See Halbwachs, 1950).

The traumatic event in this small town in the Colombian Andes – with all its brutality – undeniably took place. What was ultimately at stake, however, was not the fact of its occurrence, but the way it entered collective memory and became inscribed into the national historical consciousness. That inscription did not result from documentation, but from a false memory stabilized by the familiar tropes of televised violence – endlessly reenacted and recycled across fictional, journalistic, and hybrid media. The public memory of the event came to resemble a suspense film, complete with Griffithian techniques such as cross-cutting and sustained tension. In effect, the collective false memory was cinematic in nature – even in the absence of any cinematic record. The memory did not imitate a documented transmission; it reproduced the emotional and formal grammar of suspense cinema itself.

In this sense, the “document” around which memory crystallized was not evidence, but myth, rendered believable through the aesthetic conventions of the audiovisual, and thus tragically granted the status of history. What emerges is a **mythopoetic archive** – one that does not simply classify or record, but fabricates continuity, causality, and even memory itself. In this sense, the audiovisual image can become the archive’s alibi: it absorbs the evidentiary weight of the image while replacing epistemological rigor with narrative affect. The archival image ceases to function as a probative document and instead becomes part of a performative structure of belief: a system that constructs historical sense not through documentation, but through the aesthetics of plausibility and emotional immersion.

This phenomenon – collective belief in a non-existent broadcast – cannot be adequately explained by media exposure or memory distortion alone. Rather, it demands a deeper interrogation of how cinema and television produce meaning, realism, and emotional coherence. What follows is a theoretical excavation of the cinematic structures that allow such mythopoetic memories to take hold.

2. Cinematic Emotion and the Construction of Meaning: A Chronic Pathology of Narrative Form

The phenomenon revealed by *Chiquinquirá 15 de mayo* – a widely shared memory of a live broadcast that never occurred – points to a deeper pathology in the audiovisual construction of collective memory. The project did not merely uncover a false memory; it exposed the formal conditions under which such memory becomes



possible, believable, and affectively resonant. To understand this, we must turn to the history of cinematic form itself.

Early cinema foregrounded affective intensity over narrative coherence by disrupting theatrical mimesis in favor of an immediate, sensation-driven aesthetics. Long before the advent of formalist film theory, early filmmakers – experimental by necessity – demonstrated that cinema resists fixed grammatical norms. The Brighton School (1896-1910) revealed that film’s ability to narrate across fragmented spatial and temporal registers stemmed not from logical sequencing, but from its capacity to *mobilize emotion*, and more crucially, to *activate perception* – the viewer’s innate ability to stitch together discontinuous fragments into a coherent experience.

As Erwin Panofsky noted, cinema became a distinct form of storytelling from the moment it learned to *dynamize space and spatialize time* – a power rooted not in narration, but in emotional manipulation (Panofsky, 1992). This affective structure became the very foundation of cinematic intelligibility. While early critics sought to understand film through analogies to theater and literature, they missed cinema’s true logic: not language, but rhythm, spatial composition, and sensorimotor immersion.

This conceptual shift – away from linguistic models and toward affective structures – finds one of its most articulate expressions in Gilles Deleuze’s theory of film. Deleuze rejected the notion that cinema functions as a language governed by grammar. Instead, he conceived of film as a dynamic geometry of perception, wherein meaning arises from sensorimotor circuits, rhythmic flows, and non-linear narrative structures (see Deleuze, 1983 and Deleuze, 1985). As with early montage – from Edwin S. Porter to D.W. Griffith – discontinuity does not disrupt realism; it intensifies it. Viewers experience fragmented images as coherent and emotionally-true, not because they remember what they saw, but because they remember what they felt.

The paradox lies here: the illusion of objectivity, rooted in the indexical nature of the photochemical image, was not disrupted by fragmentation; on the contrary, it was **amplified by it**. Yet, this amplification did not stem from a true correspondence with the represented object and its presence in physical reality, but rather from its **phenomenological existence within the darkened room** – from the immersive, affective experience of cinematic projection itself.

The cut becomes central to this pathology. Far from being a mere technical device, the cut is the *engine* of cinematic attraction. It is through cuts – interruptions, juxtapositions, and/or temporal leaps – that cinema generates rhythm, tension, and anticipation. As André Gaudreault has argued in his remarkable work *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, the logic of attraction was not only the dominant principle of early cinema, but one that fundamentally contradicted the narrative logic that later came to define institutionalized cinema (Gaudreault, 2008; 95). In other words, the foundational structure of cinematic expression was borne not from the need to tell stories, but from the impulse to attract, affect, and interrupt.

Yet, recent insights, including those from neuroscience, suggest that the invisibility of editing lies not in visual continuity, but in embodied experience (Gallese, Guerra, 2015). The viewer does not rationally decode meaning; rather, they are absorbed – estranged from their own perceptual stability and immersed in a field of shared



emotion. The cinematic cut functions analogously to empathy: it forges a visceral connection, grounding narrative comprehension in *pathos* rather than *logos*.

Unlike literature or theater, in which emotion follows plot, *in cinema, emotion precedes meaning*. It becomes the condition under which meaning can occur.

In Aristotle's *Poetics*, catharsis follows mimetic structure. In cinema, pathos is the structure. Narrative is not built from facts - it is felt into existence.

This explains why audiences across Colombia could so vividly recall a non-existent live transmission. The memory was constructed not from exposure to a singular event, but through exposure to a repeated audiovisual form: the grammar of breaking news, the tropes of televised tragedy, and the pacing of crisis.

The emotional syntax was familiar. So familiar, in fact, that it fabricated its own referent. This emotionally-driven logic of cinematic meaning, as evidenced in *Chiquinquirá 15 de mayo*, is not a contemporary anomaly, but rather a continuation of a much older tradition within film history. To fully grasp how audiovisual media creates emotionally-coherent but factually-unstable narratives, we must turn to the foundational geometry of cinematic storytelling itself. Nowhere is this more evident than in the early works of Griffith, whose pioneering use of montage forged a path not just for cinematic realism, but for the emotional infrastructures that continue to shape collective memory.

Consider, for instance, Griffith's 1909 film, *A Corner in Wheat*. His montage was not governed by syntactic rules, but by emotional urgency. The juxtaposition of two temporally-distinct scenes – a wealthy grain speculator dining and the poor lining up for bread – was not conceived to mimic linguistic alternation, but to provoke a visceral moral and affective response. Griffith did not aim to translate linguistic structures into cinema; rather, he constructed metaphoric meaning through an instinctive, affect-driven form of montage. This particular film is especially revealing in how it exposes Griffith's intuitive use of montage as an affective, rather than linguistic, device: its diegesis gradually discloses his intention to create a "meanwhile" effect – a conjunctive structure that initially suggests contrast ("on the other hand"), but, through repetition, evolves into an adverbial sense of simultaneity ("while"). It is striking to observe how a diegesis built on emotion and indignation – opposing the world of finance to the hardships of agriculture – ultimately discovers, and then mechanizes, shot alternation as a means of producing, in the viewer, the sense that two actions are unfolding at the same time.

Griffith's emotional use of parallel action exemplifies a broader dynamic in film history; one in which cinematic coherence is grounded not in narrative logic nor in the objective reconstruction of reality, but in **affective tension and spatial juxtaposition**.

Later developments, particularly in American cinema, crystallized this affective structure into a dominant narrative logic. The rise of what Peter Watkins termed the *Monoform* – a modular, accelerated, and homogenized audiovisual structure – pushed cinema toward a one-dimensional stream of uninterrupted emotional intensity, leaving little room for pause, interruption, or reflection. In the Monoform, editing became not only seamless but compulsive, transforming audiovisual language into a



system of emotional saturation. Borrowing from Watkins, we might say that this system paralyzes critical distance by replacing deliberation with immediacy, and judgment with emotional consensus (see Watkins, 2004).

Herein lies the fundamental issue: if the mechanism through which cinema produces meaning is built upon a structure of estrangement and emotional immersion, how can moving images be trusted as neutral records of fact? The very mechanisms that generate coherence in audiovisual language are opposed to rational distance; they **operate through rhythm, repetition, and emotional saturation**, not through detachment or documentation.

Thus, to engage seriously with audiovisual media as historical or legal evidence, we must move beyond concerns of technological indexicality. The deeper problem lies in the narrative act of cinematic representation itself – and it is not merely a question of subjectivity. As Umberto Eco once argued, for an instrument to be capable of telling the truth, it must also be capable of lying. If it lacks this ambivalence, it is useless as a narrative device (Eco, 1975: 17). In the case of audiovisual narratives, we encounter the same structural ambivalence, but with an added complexity: in order to narrate, the medium must first alienate the viewer. The act of storytelling in cinema presupposes a form of affective estrangement; one that draws the viewer into a rhythm of emotional immersion before any critical engagement with the “truth” of what is seen becomes possible.



3. Audiovisual Archives and the Myth of Objectivity: Estrangement, Affect, and the Crisis of Evidence.

The phenomenon explored in *Chiquinquirá 15 de mayo*, and later unpacked through the cinematic logic of affective realism, reaches a critical culmination when considered in the context of the archive – especially the audiovisual archive – within judicial, political, and historiographical regimes. In Colombia, as in many other post-conflict nations, certain televised images have been treated not only as historical documents, but as *probatory evidence* – legal artifacts invested with the burden of truth.

Yet to regard moving images as evidence – as neutral, factual, or judicially-stable – is to overlook the narrative and affective structures by which such images acquire meaning in the first place. Drawing from the Colombian television archive, which spans decades of armed conflict and political violence, the final section of this essay interrogates the unstable status of audiovisual material as both memory and proof.

The archive, as Michel Foucault insisted, is not merely a repository of information, but a discursive apparatus: a system that regulates what can be said, seen, and remembered within a specific cultural order. It is an engine of legibility, not an inert collection (Foucault, 1969; 177). Photographic and cinematic archives, however, add a further layer of complexity. Unlike textual records, they carry with them the indexical aura of objectivity – a perception rooted in the belief that the camera, by physically registering light from the scene it captures, bears direct witness to reality. This cultural inheritance from the photochemical era endowed audiovisual images with a privileged



evidentiary status: they were seen not just as representations, but as imprints of the real.

This belief, famously articulated by André Bazin as *the transfer of reality from the thing to its reproduction*, granted the image a privileged status in evidentiary discourse (Bazin, 2008; 14). But that ontological trust has persisted beyond its technological grounding. As the image transitioned from photochemical to electronic and then to digital form, its material link to the real weakened, while its cultural authority remained intact. The result is a crisis: a legal and epistemological framework that still treats images as facts, even as their production, manipulation, and circulation operate within fundamentally narrative and affective regimes.

As scholars like Allan Sekula have shown, photographic archives have never been neutral. They were – and remain – tools of classification, surveillance, and social ordering, encoding subjects within institutional systems of control (Sekula, 1986). Sekula's work, like Foucault's, emphasized the discursive construction of visibility. What this project now proposes is an additional layer regarding the mythopoetic function of the audiovisual archive; not its classificatory logic, but its emotional grammar.

This is where the narrative structure of cinema becomes critical. The argument is not that narrative simply distorts reality, but that the **narrative act in cinema functions as a force of estrangement**. Before the viewer can engage with the image rationally, they are already immersed in a sensory and affective field that reconfigures perception. The image does not present itself as a document to be examined or verified; it compels the viewer not through factual coherence, but through rhythm, tone, and aesthetic composition.

This structure complicates the possibility of treating moving images as evidence in the traditional juridical sense. Audiovisual material can, of course, function as a document – it records, it registers, it preserves. But it does so through a particular mode of intelligibility: one grounded not in textual *logos*, but in **estrangement**. The cinematic apparatus does not simply inform; it **immerses**. It mobilizes the body before it addresses the intellect, drawing the viewer into a field of affective engagement before any critical distance can be established. When audiovisual media are used in legal or institutional contexts, they are not neutral records awaiting interpretation, but **aesthetic experiences that generate belief through form** – documents that become legible only through rhythm, emotion, and narrative intensity. In this sense, they are not written or constructed in a traditional evidentiary mode; they become documents only through a force of estrangement that invites the viewer – or the legal interpreter – to transform perception into proof.

The rupture, then, is not merely technological (from analog to digital), but ontological and narrative. The cinematic image no longer serves as a mirror of the real; it becomes a medium of affective orchestration, constructing collective memory through emotional geometry rather than factual fidelity. As Sara Ahmed has noted, emotions are not internal states, but relational vectors; they shape the surfaces of bodies, identities, and communities (Ahmed, 2004: 10). In the archive, the image is not



just a trace, but becomes a site of shared affect, binding the social through felt experience.

In this light, the images stored in Colombia's audiovisual archive – particularly those documenting decades of political violence – do not function as neutral records. They are active agents in the production of public memory and historical feeling. Their designation as “documentary evidence” reveals less about their content than about the institutional fantasy that sustains their probatory status. These images do not simply show the past; they perform it, reenact it, and aestheticize it – rendering it legible through forms of suspense, catharsis, and repetition borrowed from cinematic convention.

What emerges is not a record of what happened, but a mythopoetic construction of the real, shaped by the aesthetics of plausibility, the structures of emotional immersion, and the one-dimensional temporality of moving image narrative: in other words, the *Monoform*. In this sense, the archive becomes not merely a machine of visibility, but also a machine of affect and memory, fabricating historical experience through cinematic logic.

The consequence is epistemologically profound: when we accept moving images as evidence, we must also accept the conditions under which they produce belief. And those conditions – far from being neutral – are governed by the very forces of narrative estrangement, emotional saturation, and formal manipulation that define cinema itself.

The mythopoetic force of audiovisual narrative lies in its extraordinary ability to shape collective memory – not merely by representing events, but by giving them emotional form. This power is both captivating and dangerous, particularly when images are treated as legal or historical documents. *Chiquinquirá 15 de mayo* stands as a striking example: a film that exposed how a false televised memory can become embedded in national consciousness.

Today, we are no longer debating whether images preserve an indexical bond to reality – that question lost relevance with the advent of digital media. In the current mediascape, especially with the rise of AI-generated visuals, it no longer matters whether the object depicted ever existed. What matters is **affective plausibility** – the emotional and stylistic coherence that allows an image to be felt and believed.

This is why we must return to a deeper, unresolved question from over a century ago: the narrative palette invented by early filmmakers like Griffith. That elusive geometry – now only beginning to be understood through insights from neuroscience – laid the foundation for what Peter Watkins later termed the *Monoform*: an affect-saturated, rhythmically compressed structure that has come to dominate the global infosphere. And within that terrain, synthetic images are now taking root.²

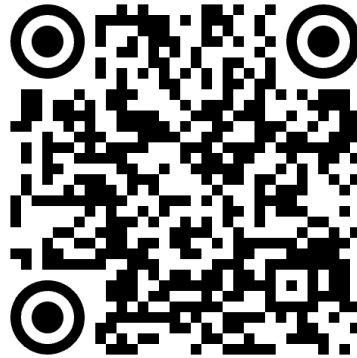
Appendix: Access to the Film

² I would like to thank Natalia Romero Jaimes for her invaluable work in production, and Diego H. Franco Cárdenas for his contribution to the film's sound and music design. I am also deeply grateful to *Programar Televisión* for granting access to the archive of the *Noticiero de las Siete*, without which this project would not



German A. Duarte
The Fiction of Evidence

To view *Chiquinquirá 15 de mayo* (2023), scan the QR code below or visit the following link: [Chiquinquirá 15 de mayo \(2023\)](#)



have been possible. Special thanks to *El Espectador* for supporting the public release and survey that helped shape the collective dimension of this work.



Bibliography

- Ahmed S. (2004), *The Cultural Politics of Emotion*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Baudrillard J. (1995), *Le crime parfait*, Paris, Éditions Galilée.
- Bazin A. (2008), *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Éditions du Cerf.
- Deleuze G. (1983), *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Les éditions de minuit.
- Deleuze G. (1985), *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Les éditions de minuit.
- Eco U. (1975) *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani.
- Foucault M. (1969), *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard.
- Gallese M., Guerra M. (2015) *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- Gaudreault A. (2008) *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS Éditions.
- Halbwachs M. (1997), *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel.
- Nora P. (1997), *Les Lieux de mémoire* Paris, Gallimard.
- Panofsky E. (1992), "Style and Medium in the Motion Pictures", in G. Mast, M. Cohen, L. Braudy (eds.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, Oxford, Oxford University Press, pp. 233-248.
- Sekula A. (1986), "The Body and the Archive", *October*, no. 39.: 3-64.
- Van Dijck J. (2007), *Mediated Memories in the Digital Age*, Stanford CA, Stanford University Press.
- Watkins P. (2004) *Media Crisis*, Paris, Homnisphères.
- Zelizer B. (1998), *Remember to Forget. Holocaust Memory Through the Camera's Eye*, Chicago, Chicago University Press.
- Zelizer B. (2004) "The Voice of the Visual in Memory", in K.R. Philips (Ed.), *Framing Public Memory*, Tuscaloosa, University of Alabama, pp. 157-186.





A JOURNAL OF THE
SOCIAL IMAGINARY

"Un giorno, quando sarai mamma". I chiaroscuri della maternità come destino

Silvia Pezzoli

silvia.pezzoli@unifi.it

Department of Political Social Sciences | University of Florence

Marina Brancato

m.brancato@accademia.firenze.it

Department of Applied Arts | Academy of Fine Arts, Florence

Abstract

One day, when you will become a mother. The chiaroscuro of motherhood as destiny

One day, when you will become a mother, you...! Every little girl, teenager and woman has heard this phrase several times. To be a woman, even to this day, seems to mean to be destined for motherhood. A woman who has not fulfilled herself professionally, but is a mother, is nevertheless someone who fulfilled the role expectations of her gender. A professional childless woman does not get the same kind of automatic recognition. There is a missing identity brick that a widespread common-sense claims. More recently, a different woman model is emerging, not the childless, but the childfree woman. That's partial progress, but it is still worth verifying that, despite feminism and changes in gender definition, there is a need for a new term to describe a non-motherly woman. This article aims to analyse this issue through an ethnographic approach. We first analyse demographically driven scenario data from three countries: Spain, Italy and Great Britain. We then delve further into the topic by collecting and analysing media content dealing with motherhood. Finally, we explore the issue through three focus groups targeting women in three age groups: 20 years old, still planning their future; 35/40 years old, in time to become mothers through natural choice; and 55 years old and beyond .

Keywords

Motherhood | Childfree | Imaginary | Media representation | Gender identity

N. 25 - Year XIV / July 2025 pp. 153-175

www.imagojournal.it

ISSN: 2281-8138



1. Introduzione¹

Il titolo dell'articolo, "Un giorno, quando sarai mamma", rappresenta una sorta di *refrain* che impone la maternità come percorso, compito e destino principale per le donne. Ancora oggi, sia nella prospettiva maschile che femminile, diventare madre è "l'attestazione ufficiale" dell'adempimento delle aspettative che ricadono sul genere femminile (Letherby, 2002). È anche un passo fondamentale nella costruzione di una donna "normale" (Garfinkel & Sassatelli, 2000). Più recentemente, sono emersi diversi modelli di femminilità, arricchendo e differenziando le rappresentazioni del genere femminile (Goffman, 1977, Moscovici, 1998, 2001, Sammut et Al. i, 2015, Marin Ramon, 2019), grazie anche al lavoro dei media, che ha ampliato, potenziato e rinnovato l'immaginario sul femminile. In questo immaginario esteso, trovano posto madri tradizionali, poco o per nulla tradizionali e madri ribelli. Madri si diventa per adozione, per affidamento che si trasforma in adozione, per l'evoluzione della medicina, si diventa madri per sé e madri per altri, si diventa madri con padri, senza padri, con un'altra madre. E nonostante tutte queste maternità possibili, ancora c'è chi madre non diventa per scelta propria o per destino.

Su queste ultime donne verte il focus di questo lavoro. Il punto di partenza del contributo è la selezione di alcuni titoli di serie televisive che costeggiano il tema della (non) maternità², cui segue l'invito a partecipare a tre focus group rivolti a tre gruppi di donne italiane, spagnole e inglesi. I focus group rappresentano spazi di discussione dei contenuti delle serie per confrontare le diverse opinioni su questa domanda centrale: la maternità rappresenta ancora un elemento fondamentale nella definizione dell'identità femminile? Le interviste preparatorie, i focus group e le serie tv ci permettono di muoverci in due territori distinti, ma tra loro in costante comunicazione: quello proprio dell'immaginario, dove vivono le donne dei prodotti seriali, e quello del reale, dove altre donne conducono le loro esistenze e compiono le loro scelte. Tra tutte queste donne, reali o immaginarie, ci sono anche le non madri, destinate spesso a uno spazio fuori fuoco quando si parla di identità femminile, quasi fossero 'un po' meno donne' e difettassero per qualche aspetto.

Questo lavoro di ricerca sfrutta il concetto di "oggetto culturale" di Griswold (1986), secondo cui un oggetto culturale racchiude e incarna significati (condivisi) all'interno di una specifica forma culturale. Le nostre forme culturali sono le serie televisive, nelle quali sono racchiusi alcuni significati condivisi relativi alla questione della maternità e della non maternità.

¹L'articolo risulta così curato e redatto: 1) Introduzione, Silvia Pezzoli; 2) Quadro teorico, 2.1) Gli approcci della sociologia culturale e della comunicazione, Silvia Pezzoli; 2.2) L'approccio transdisciplinare e le questioni di genere, Silvia Pezzoli e Marina Brancato; 3) Metodologia Marina Brancato; 4) I risultati, Silvia Pezzoli; 5) Discussione, Silvia Pezzoli e Marina Brancato; 6) Osservazioni conclusive: tra misericordia e punizione, Silvia Pezzoli.

² Con la parola maternità preceduto dal (non) ci riferiamo sia all'assenza di maternità che alla maternità. Crediamo che sia un modo proficuo per abbreviare il discorso, ma riteniamo anche che non si possa parlare di maternità senza conoscere la non maternità



L'importanza del tema emerge quando al posto della parola maternità usiamo un termine ad esso strettamente correlato, ossia natalità. La natalità è un tema importante, oggetto di discussione in programmi e campagne elettorali perché garantisce la riproduzione della specie, perché lo si ritiene fondamentale per il benessere delle Nazioni e anche perché, in molte culture religiose, rappresenta l'unica motivazione valida per fare sesso senza essere invisibili a Dio. Nei tre paesi presi in esame i dati ci parlano di una realtà caratterizzata dalla diminuzione costante della natalità, a partire dalla fine della feconda ondata dei baby boomer. Sebbene in Inghilterra e in Galles si sia registrato un aumento delle nascite nel 2021 (1,8 % in più rispetto al 2020), continua la discesa delle nascite in analisi diacroniche di più ampio respiro e, per quanto concerne Spagna³ e Italia⁴ si è di fronte a una tendenza negativa costante negli ultimi 5 anni. Una grave inefficienza, quella della natalità discendente; una 'produttività' insufficiente, che sembra dipendere solo dalle donne 'distratte' in altre attività e interessi.

Attraverso una lente d'ingrandimento che ci permetterà di fare una differenza tra la non madre per contingenze avverse (childless) e la non madre per libera scelta (childfree) (Garaeva et Al., 2022), tenteremo qui di vedere se e come cambia, l'immaginario culturale, sociale e personale della non maternità, se è destinato a rimanere fissato tra colpevolizzazione e vittimizzazione secondaria, oppure può spostarsi verso il riconoscimento della libertà di scelta.

L'ambito teorico entro cui ci muoviamo ci aiuta a comprendere il ruolo delle rappresentazioni medialità nel mettere in luce alcuni tratti nodali dell'ambiente culturale e sociale in cui tali rappresentazioni hanno origine e i modi in cui esse impattano sull'immaginario individuale e collettivo. Propone, inoltre, una proficua integrazione di due approcci principali al tema delle rappresentazioni della (non) maternità: quello teorico della sociologia della comunicazione (mediale) e degli studi di genere e quello empirico dell'etnografia dei media.

Nel corso dei tre focus group sono state proposte quattro domande:

- 1) Essere madre è ancora un elemento centrale nella definizione del genere femminile?
- 2) Quali altri modi esistono per definire la propria identità come appartenente al genere femminile?
- 3) È possibile individuare diverse tendenze in relazione alle rappresentazioni mediatiche?
- 4) È possibile individuare tendenze diverse in relazione all'appartenenza culturale?

L'originalità di questo articolo consiste nella scelta del tema: si riflette poco sulla non maternità in generale e si riflette pochissimo sull'immaginario intorno alla non maternità. La non maternità — intesa non solo come assenza di figli ma come scelta, condizione, possibilità o persino desiderio — è un tema che resta ancora largamente

³ https://datosmacro.expansion.com/demografia/natalidad/espana#google_vignette

⁴ <https://www.istat.it/wp-content/uploads/2024/10/Natalita-in-Italia-Anno-2023.pdf>, dato relativo al 2023, ma sono già disponibili alcune proiezioni del 2024 che confermano il trend negativo.



sottorappresentato nel discorso pubblico e nell'immaginario collettivo. I motivi per cui si riflette poco su di essa, e ancor meno sull'immaginario che le ruota intorno, sono molteplici e stratificati: la maternità è stata (e in molte culture rimane) uno dei pilastri dell'identità femminile. La donna, culturalmente, è spesso narrata come "naturalmente" madre, e l'idea che una donna possa essere completa anche senza figli è ancora difficile da assimilare, soprattutto in narrazioni tradizionali o religiose.

In questo contesto, la non maternità appare come un'eccezione, un vuoto da spiegare, più che una possibilità tra le tante. La maternità è visibile: è rappresentata nei media, celebrata nei riti sociali, sostenuta (almeno simbolicamente) dalle istituzioni. La non maternità, invece, spesso non ha voce né presenza. Le donne senza figli raramente sono protagoniste positive nelle storie, nei film, nella pubblicità.

Quando lo sono, spesso sono ritratte come egoiste, incomplete, tristi, o al massimo "compensate" da successo professionale o da legami surrogati.

Gli approcci integrati dell'antropologia e della sociologia della comunicazione ci permettono di osservare le serie televisive come oggetti culturali (Griswold et Al. 2013) principalmente attraverso la prospettiva dei pubblici che contattiamo attraverso un percorso etnografico⁵ e un confronto approfondito nei focus group.

Più specificamente, indaghiamo come le donne, che partecipano ai nostri focus group, situano le childless e childfree nell'immaginario sociale e culturale, utilizzando un approccio comparativo a due livelli: quello della discussione e dell'interazione (simbolica) dei tre gruppi di donne, e quello delle possibilità multiformi di letture e interpretazioni delle serie tv, i nostri oggetti culturali.



2. Quadro teorico

2.1 Gli approcci della sociologia culturale e della comunicazione

Non-maternità e maternità sono i fenomeni indagati, attraverso le rappresentazioni delle serie televisive. Abbiamo scelto questa coppia di opposti perché, a livello sociologico, essi richiamano importanti riflessioni legate alla costruzione dell'identità delle donne sulla base delle rappresentazioni e dell'immaginario mediale, ma indicano anche la strada per comprendere i modi differenti in cui le stesse rappresentazioni e lo stesso immaginario mediale viene rielaborato in maniera altrettanto nuova e originale al momento in cui si confronta con ambienti socio-culturali diversi.

Chi studia i processi culturali trova interessante la differente accoglienza sociale delle childless (donne che non possono avere figli) rispetto alle childfree (donne che scelgono di non averne). Non poter avere figli per motivi di salute o altre gravi condizioni è accettato e compreso dalla società, mentre è considerata "disfunzionale" la donna che sceglie di non diventare madre. La nostra contemporaneità, e, più in

⁵ Prima dell'avvio dei focus group c'è stata una visione collettiva di alcune parti dei testi, talvolta poi riproposti se la discussione all'interno dei focus lo richiedeva.

particolare, la politica contemporanea popolata da idee conservatrici, ci offre varie occasioni di riflessione in tal senso: nel modello di dominio maschile di Bourdieu (1998), una donna che non desidera essere madre rappresenta probabilmente una sfida al dominio maschile (Anelli, 1997). Per Bourdieu, infatti, "la divisione tra i sessi sembra far parte dell'ordine delle cose, come si dice talvolta per parlare di ciò che è normale, naturale, al punto da sembrare inevitabile" e aggiunge che "le apparenze biologiche e gli effetti assolutamente reali che ha prodotto, nei corpi e nei cervelli, un lungo lavoro collettivo di socializzazione del biologico e di biologizzazione del sociale, si coniugano per rovesciare il rapporto tra le cause e gli effetti, e per far apparire una costruzione sociale naturalizzata (i "generi" in quanto habitus sessuati) come il fondamento in natura della divisione arbitraria situata alla radice sia della realtà sia delle sue rappresentazioni" Bourdieu, 1998: 15).

In questa visione si colloca il dover diventare madre, mentre al maschile non si parla di dover diventare padre. Non è casuale il fatto che nei discorsi legati alla 'preoccupazione' per la diminuzione delle nascite, ci si rivolga principalmente alle donne quali responsabili di questo calo. I non padri raramente vengono chiamati in causa né vengono ritenuti meno 'maschili' rispetto ai padri, 'disfunzionali' rispetto alla società, in quanto, come direbbe, di nuovo Bourdieu (1998):

la forza dell'ordine maschile si misura dal fatto che non deve giustificarsi: la visione androcentrica si impone in quanto neutra e non ha bisogno di enunciarsi in discorsi mirati a legittimarla (Bourdieu, 1998 :16).

Il motivo per cui si è scelto di lavorare sulla non-maternità è giustificato dal fatto incontrovertibile che il numero di non-madri è in aumento, ma allo stesso tempo persiste una forte tendenza alla loro stigmatizzazione (cfr. nota 4 e 5). Tradire le aspettative di genere per impossibilità, tempismo sbagliato o scelta, mette le donne in una posizione scomoda rispetto alle aspettative che la società impone. Le non madri sono il segno del fallimento del biopotere, della mancata adesione, secondo Foucault, a canoni comportamentali ed estetici che sono frutto della biopolitica, la forma di razionalismo governativo che amministra i corpi e le vite (Foucault, 1976).

Per rimanere nell'ambito di una prospettiva foucaultiana, potremmo dire che l'adesione alle esigenze del razionalismo governamentale avviene attraverso la disciplina che, ben oltre le sbarre del carcere, è presente nelle caserme, nelle scuole e, in generale, nelle istituzioni che la assumono a meccanismo essenziale per la gestione degli individui (in modo particolare, dei corpi degli individui) (Foucault, 1976). Un meccanismo di sorveglianza punitiva può essere considerato quello della stigmatizzazione delle donne senza figli, normalmente percepite come libere, competitive nel mondo del lavoro e non conformi alla gestione degli spazi privati, ritenuti spazi del femminile 'naturalmente', ossia tradizionalmente e dunque culturalmente. Parlare di genere significa parlare di una costruzione sociale che viene veicolata attraverso artefatti sociali, come istituzioni, prodotti e discorsi e, tra questi ultimi, anche i discorsi e l'immaginario proposto dai media. E dato che "il reale è immaginato quanto l'immaginario" (Geertz, 1980: 136), la non "realtà" dei prodotti



mediatici, in particolare delle serie televisive, non deve farci pensare ad una minore credibilità e a un minor grado di interiorizzazione L'immaginario, nel nostro caso le serie tv, possono sia incorporare le rappresentazioni sia fornire elementi alla loro costituzione (Arruda, 2015).

In questo lavoro si guardano due tipi di narrazione: quella dell'immaginario televisivo e quello delle donne che conversano tra loro sul tema 'non maternità'. Di fatto, entrambi i discorsi mantengono un rapporto stretto con il reale e con il vero dato che, se l'immaginario non è vero, reale, è comunque necessario che sia plausibile, dunque credibile, essendo la verosimiglianza il suo tratto distintivo. Le esperienze qui riportate si muovono tra i due terreni, quello del reale e quello dell'immaginario, collocandosi 'oltre il senso del luogo' (Meyrovitz, 1993). Gradi diversi di realtà (James, 2009) convivono nell'esperienza umana, 'realtà multiple' o, per meglio dire, 'province di significato' diverse (Schutz, 1982), sono l'essenza dell'esperienza umana: la vita quotidiana ("realtà primaria"), la scienza, l'arte, la religione, i giochi, i sogni, la fantasia e la finzione. Ognuna di queste province è vera nel momento del nostro ingresso in esse, smette di esser vera nel momento in cui aderiamo a altri statuti di realtà. Come ricorda Buonanno: a differenza delle narrazioni fattuali, legate alla realtà empirica, la finzione ci propone il "come se", aprendo mondi possibili in cui possiamo abitare realtà alternative (2006) e, insieme a Bruner (1988; 2002), suggerisce che le storie di finzione trasformano la realtà ponendola, in un certo senso, al congiuntivo. La realtà al congiuntivo è quell'ambito in cui 'la capacità dell'opera [Don Chisciotte per Parini (2021) e le serie tv per questo articolo, n.d.a] di alimentare una [tale] eterogeneità di rivoli' configura le possibilità di interpretazione, braccanaggio (De Certeau 1990), elaborazione e messa a terra nel quotidiano tramite "certi meccanismi di incontro e di innesco di processi di riarticolazione, che hanno origine relazionale e quindi sociale' (Parini, 2021: 140).



2.2 L'approccio transdisciplinare e le questioni di genere.

La nostra ricerca si propone di indagare questo tipo di rappresentazione mediatica anche attraverso una cornice teorica poco esplorata in Italia ma che altrove gode di un ampio utilizzo: l'antropologia dei media (Rothenbuhler & Coman, 2005; Postill, 2010). L'antropologia dei media costituisce un ambito di studi specifico che può essere definito anche come un "campo di contatti interdisciplinari".

L'antropologo e lo studioso di comunicazione si muovono in direzioni diverse, ma trovano un punto d'incontro quando l'antropologia approccia allo studio delle culture attraverso i media, gli studiosi di comunicazione focalizzano maggiormente l'attenzione sugli attori della comunicazione per darne una spiegazione culturale (Rothenbuhler, 2005). Per quanto riguarda il tema specifico di questa ricerca, va ricordato che gli studi culturali e postcoloniali hanno messo in evidenza il ruolo e il potere che i media hanno nell'influenzare l'opinione pubblica su questioni di cultura, "razza", genere e cittadinanza: sappiamo poi che questo emerge soprattutto in tempi di crisi. Altre volte, invece, i media sono meno interpellati o semplicemente scompaiono dai dibattiti pubblici sulla partecipazione, l'inclusione e la cittadinanza.

Tuttavia, il loro potere si basa sulla loro ordinarietà, in quanto onnipresenti nella vita sociale, politica e culturale quotidiana, diventando quasi invisibili come agenti culturali e politici. Ad uno sguardo rapido e generico, nel corso della storia dell'umanità, le donne sono state raccontate attraverso il filtro della maternità e della femminilità (De Beauvoir; Federici; Friedan 1963; Mulvey 1975). È stata l'antropologia culturale femminista degli anni '90 (Moore, 1991; Strathern, 1998) a sottolineare il riconoscimento della molteplicità, dell'ambiguità e della contraddittorietà della definizione di genere, delineando un quadro in cui il genere emerge come mappa semiotica e luogo di performatività (Butler, 1990) che coincide con la possibilità di andare oltre la norma, di resistervi, di trasformarla. L'antropologia dei media applicata alle questioni di genere si rivela un approccio utile, sensibile e permeabile alla riflessione femminista (Gill 2017; Gribaldo & Zapperi 2011) in quanto articola e riflette le ambiguità e le contraddizioni relative alla possibilità di sessualizzare l'orizzonte del corpo per rivelare le relazioni di potere tra i sessi e, allo stesso tempo, per poter invocare l'interpretazione e l'instabilità delle categorie in questione.



3. Metodologia

3.1 Selezione delle serie TV

La metodologia prescelta è di tipo qualitativo. Per quanto alcune informazioni quantitative di sfondo siano state necessarie non si è trattato di proporre un censimento del consumo di serie televisive e dei loro contenuti o di verificarne la distribuzione sociale, ma di individuare testi utili per indagare le relazioni che le donne intervistate intrattengono con specifiche tipologie di rappresentazione che le serie televisive propongono, in modo particolare quelle delle non madri.

Abbiamo scelto serie televisive di successo, distribuite nei tre Paesi della nostra indagine che presentano una pluralità di modelli materni o non materni.

Jane the Virgin, ideata da Jennie Snyder Urman, è la storia di Jane, una giovane donna di 23 anni che, nonostante avesse pianificato la sua vita per diventare una donna in carriera, non disposta a fare sesso prima del matrimonio e non interessata a diventare madre, decide di portare a termine una gravidanza imprevista, causata dalla sua ginecologa che, per sbaglio, le ha praticato l'inseminazione artificiale. (Anno di produzione: 2014 -2019; Paese: Usa; Piattaforma streaming: Netflix; Stagioni: 5; Puntate: 100)

The Handmaid's Tale è una serie creata da Bruce Miller e basata sul romanzo distopico di Margaret Atwood, incentrato su un futuro governato dal regime teocratico (di ispirazione cristiana) di Gilead, che vuole combattere la diminuzione delle nascite, dovuta a guerre e malattie, attraverso un'organizzazione mirata alla procreazione. La serie tv ruota intorno alle storie delle cosiddette ancelle: giovani donne fertili obbligate a donare il proprio corpo e la propria fertilità. (Anno di

Silvia Pezzoli, Marina Brancato
"Un giorno, quando sarai mamma"

produzione: 2017 - in produzione; Paese: Usa; Rete tv: HULU; Piattaforma streaming: Tim Vision, Prime video; Stagioni: 5; Puntate: 52).

The Chair, Ji-Yoon Kim, neodirettrice del dipartimento di Lettere della Pembroke University è la prima donna a ricoprire questa carica ed è, al contempo, sensibile alle minoranze che l'università ha spesso ignorato nel corso della sua storia. Oltre alla complicata gestione del lavoro in università, Kim ha un rapporto molto problematico con la figlia adottiva (di origine messicana) e con la sua identità di madre, ritenendosi non all'altezza della situazione. La serie è stata ideata da Amanda Peet e Annie Julia Wyman. (Anno di produzione: 2021; Paese: Usa; Piattaforma streaming: Netflix; Stagioni: 1; Puntate: 6).

Workin' Moms, creata da Catherine Reitman e Philip Sternberg, è basata sulle vicende di quattro madri lavoratrici che si incontrano settimanalmente in un gruppo di autoaiuto dove affrontano il loro perpetuo senso di inadeguatezza. (Paese: Canada; Rete: CBC; Piattaforma streaming: Netflix; Stagioni: 6; Puntate: 70).

How to Get Away with Murder, ideata da Peter Nowalk con Shonda Rhimes, Betsy Beers, Stephen Cragg ha come protagonista Annalise Keating, avvocatessa e docente universitaria di diritto penale. Annalise soffre per non essere madre e per essere stata tradita dal marito. Entrambe le situazioni sembrano portarla a essere una donna fredda, cinica, manipolatrice e priva di emozioni. (Anno di produzione: 2014 - 2020; Paese: Usa; Rete tv: ABC; Piattaforma streaming: Netflix; Stagioni: 6; Puntate: 90).

Fleabag, serie nata dai monologhi dell'attrice britannica Phoebe Waller Bridge. Fleabag è piena di traumi irrisolti e incapace di incanalare le proprie emozioni in modo sano e adulto. Utilizza il sesso non solo come una valvola di sfogo, ma anche - come dice lei stessa - per riempire un vuoto emozionale. Co-protagonista, la sorella Claire, professionalmente appagata, childless e con un rapporto coniugale altamente problematico. Fleabag rompe la cosiddetta "quarta parete", interpellando direttamente gli spettatori coinvolgendoli emotivamente nelle vicende raccontate. (Anno di produzione: 2016 - 2019; Paese: UK; Rete: BBC Three; BBC One; Piattaforma streaming: Prime Video; Stagioni: 2; Puntate: 12)

3.2 Gruppi di discussione

I focus group sono stati caratterizzati da conversazioni della durata di circa 2 ore tramite piattaforme Google Meet e Microsoft Teams e hanno visto la partecipazione di 27 donne, con e senza figli, con carriere professionali diverse e provenienti dall'Italia, dalla Spagna e dall'Inghilterra: 9 donne per ciascuna nazionalità. Ciascun focus group è stato preceduto da interviste lunghe di orientamento per sviluppare la traccia del focus. La scelta dei focus group è legata alla volontà di comprendere i pubblici attraverso una situazione che favorisse il confronto tra pensieri diversi,



rivelando sia differenze interne (alle componenti dei focus group dello stesso Paese) ed esterne (componenti di focus group di paesi diversi). Più in particolare i focus group rappresentano un'opportunità investigativa e (anche) politica per osservare con trasparenza le dinamiche di costruzione del genere. L'articolo, utilizzando il concetto di oggetto culturale di Griswold, considera l'identità femminile e la sua relazione con la (non)maternità, come oggetto aperto a una nuova ridefinizione come risultato dell'interazione. Come confermano le intervistate, il genere è un risultato dell'interazione più che uno stato interno dell'essere. Una seconda ragione per la scelta della metodologia del focus group è legata a un'ulteriore caratteristica degli oggetti culturali, quella di fabbricare significati (Griswold, 1987). Guardando e discutendo i contenuti delle serie televisive che trattano di maternità diverse, non conformi e/o assenti, il pubblico è esposto alla possibilità di un cambiamento, attraverso il rinnovamento e la messa in discussione di vecchi modelli di femminilità.



FG Focus Group	Madri	Childfree	Childless	Non categorizzabile
Ita 1				x
Ita 2		x		
Ita 3			x	
Ita 4			x	
Ita 5			x	
Ita 6				x
Ita 7	x (1)			
Ita 8	x (2)			
Ita 9	<u>x(2)</u> 1adottato			
Spa 1	x (2)			
Spa 2	x (2)			
Spa 3			x	
Spa 4			x	
Spa 5				x
Spa 6				x
Spa 7	<u>x(2)</u>			
Spa 8			x	
Spa 9			x	

Uk 1	<u>x(2)</u>	
Uk 2	<u>x(3)</u>	
Uk3	<u>x(1)</u>	
Uk4		x
Uk5	x	
Uk6	x	
uk7		x
Uk8		x
Uk 9		x

FIG. 1 - Provenienza geografica e tipologie di (non) maternità (Source: Focus Group).



Combinando il metodo narrativo con il supporto etnografico (Bräuchler & Postill, 2010; Pink, 2007), le interviste sono state completate con protocolli di osservazione da parte nostra e con supporti visivi (brevi scene della serie TV). I focus group sono durati circa 2 ore ciascuno e sono stati pensati come un campo di indagine su tre dimensioni principali: l'appartenenza generazionale, culturale e il potere dei media nella definizione delle questioni identitarie. Come già specificato, nel corso dei gruppi sono state indagate quattro domande: centralità o meno dell'essere madre nella definizione del genere femminile; esistenza di altri modi per definire la propria identità come appartenente al genere femminile; possibilità di individuare diverse tendenze in relazione alle rappresentazioni dei media e possibilità di delineare tendenze diverse in relazione all'appartenenza culturale.

I metodi qualitativi per questo lavoro di ricerca (visione collettiva di alcuni passaggi delle serie tv e osservazione partecipante) sono complementari agli approcci tradizionali (focus group, descrizione, analisi e interpretazione), capaci di innescare nuove forme di partecipazione, generare risultati inaspettati, rivelare associazioni non sempre evidenti. Tali metodi consentono di rappresentare la complessità dell'esperienza umana e sociale. Per chi scrive si è trattato di mettersi in gioco e di aprirsi all'insolito. Per chi ha partecipato è stato un modo di esplorare sé stessi e il mondo impegnandosi in pratiche inaspettate. Per chi fa ricerca può costituire uno stimolo all'innovazione, al pensiero laterale, all'attraversamento dei confini. Tale scelta ci ha consentito di attivare quelle "micro-pratiche" che sfuggono alla ricerca quantitativa. È per questo motivo che la sociologia dei media e l'antropologia dei media si incontrano in una sorta di "sincretismo disciplinare" che cerca di studiare i problemi dell'una attraverso le metodologie dell'altra. Durante i focus group, in pratica, abbiamo avuto un dialogo con le intervistate che ha portato a condividere le loro esperienze a partire dalla loro vita quotidiana. In questo senso, i focus group hanno progressivamente funzionato come uno spazio virtuale di sensibilizzazione femminile (Maher & Saugeres 2007).

"Le donne avrebbero bisogno di uno spazio di confronto come questo (intende il F+focus group). È stato bello e necessario". (Ita 1)

"È stato un incontro utile per ripensare a noi stesse". (Spa 1)

I metodi creativi tendono a superare i confini disciplinari, tra ricerca e azione, tra partecipante e ricercatore per aprire discussioni e stimolare riflessioni. Attraverso le tecniche di ricerca qualitativa, gli elementi che definiscono i contesti delle persone di cui si indagano le storie e le esperienze entrano nei dati costruiti come aspetti strettamente connessi all'esperienza da studiare. (Marzo, 2023)

4. I risultati

4.1. Madre o non madre?

I risultati sono il frutto di un lavoro che ha assunto la complessità e la poliedricità tipica del campo del genere e degli studi di genere, per cui fare ricerca sociale, in questo caso sulla (non) maternità, non significa solo avere un oggetto di ricerca specifico, ma considerare la costruzione dell'identità femminile come una questione primaria nell'analisi della società (Belotti, 1973; Butler, 1990; Gribaldo, 2010).

Un elemento che ci sembra fondamentale è l'importanza dei media nel creare e costruire comunità. I focus group che abbiamo condotto ci hanno permesso di confrontarci in uno spazio, seppur virtuale, in cui un gruppo di donne, grazie alla visione comune di alcuni passaggi delle serie televisive selezionate, ha potuto parlare delle contraddizioni in cui vive quotidianamente. Discutendo di temi che vanno dal femminismo alla maternità, dall'economia alla sessualità, il focus group è stato un'occasione di condivisione, confronto e scambio in cui si è cercato di riflettere criticamente sulla costruzione dei generi.

Da questo incontro di esperienze condivise emerge una percezione positiva dell'esperienza condivisa di visione:

"Sono storie che aiutano a ripensare se stesse". (UK4)

Dall'analisi del contenuto delle conversazioni, emerge che la maternità è:

"[...] ancora centrale nella definizione dell'identità femminile. Penso che sia sempre così, anche se, nella nostra contemporaneità, percepisco che il discorso sulla non-maternità stia vivendo una riflessione più profonda". (Spa 7)

"Diventa evidente che l'essere madre è centrale nella definizione di femminilità. Quando dico a qualcuno: "Non voglio avere figli", mi guarda male! È tutta una questione di negazione della rappresentazione di sé, è come se la gente pensasse che non sei normale". (Spa 5)



"La maternità è ancora centrale anche se le cose stanno cambiando e stanno emergendo nuovi modi di definire una donna (il genere). Qui in Inghilterra, la femminilità rimane centrale per caratterizzarci, ma una donna senza figli è ancora vista come una rarità, una cosa eccezionale e, quindi, mediaticamente rilevante". (UK 1)

"Non so perché non ho fatto figli. Forse non ho sentito 'il vuoto'. Ero impegnata a fare tante cose e la vita mi tirava avanti, così. Non so se è stato un bene o un male... ma è andata così. Ho sempre pensato che si facciano figli solo per riempire la vita". (Ita 2)

"La maternità è ancora data per scontata. La non-maternità non è data per scontata. La maternità è ancora sinonimo di adeguatezza" (UK 3).

Riflettere sulla rappresentazione della non-maternità nella serialità contemporanea significa mettere in discussione quegli immaginari individuali e collettivi che intendono rappresentare le donne in modo univoco e non eterogeneo. Se, infatti, la maternità, vissuta o immaginata, rappresenta un punto cruciale attraverso il quale la dimensione sociale si intreccia con quella fantasmatica, "non è l'origine, lo specifico o la condizione della sessualità femminile" (De Lauretis, 1996). Non facile da raccontare è anche l'inadeguatezza che la donna può avere nei confronti dell'essere e non essere madre.

"Non posso essere chiamata "donna" per il semplice fatto di aver dato alla luce due bambini. Sono molto di più". (Ita 8)

"Per le donne c'è sempre questa necessità che è anche un obbligo di dare spiegazioni". (Ita 9)

"Noi donne dobbiamo sempre giustificarci". (Spa 6)

4.2. Altri modi di definirsi

Dall'analisi delle interviste emerge chiaramente la necessità di una molteplicità di narrazioni femminili. Ciò significa permettersi di immaginare forme di autorappresentazione femminile in cui le differenze tra donne (e tra generazioni di donne) non siano né represses né nascoste ma, al contrario, possano emergere nei termini di una possibilità, di un'azione o di una rottura che porta con sé desideri e processi di soggettivazione (Gribaldo, Zapperi, 2011).

"Ho 53 anni e credo che molte cose siano cambiate da quando ero giovane. Oggi le ragazze non vivono più la scelta della maternità come un obbligo. Si definiscono in modo diverso. Forse solo se si è in coppia può accadere di pensare alle aspettative di maternità". (Spa 2)



"Come ci suggeriscono alcune serie, soprattutto quelle anglosassoni oggi si pensa ad altre possibilità di maternità. Ma se si è una coppia, si pensa ad avere un figlio". (UK 4)

"Come essere madre? Non c'è un modo. Non c'è una guida. Tuttavia, la società sembra imporre dei modelli. La serie TV *Workin' Moms* sconvolge un po' questa perfezione e racconta anche storie problematiche". (UK 3)

"Sembra quasi che le madri abbiano una sensibilità diversa, anche nelle rappresentazioni dei media". (Spa 3)

"Se ci pensate, ci sono diversi tipi di maternità, ma non ci sono tipi di non-maternità". (Ita 1)

"Nell'immaginario collettivo, la famiglia ideale è ancora quella tradizionale". (Ita 8)

"Nelle nostre società è normale avere due figli. La maternità a cui pensiamo è quella all'interno di una coppia. La famiglia eterosessuale. È perfetta!". (Spa 2)

Le riflessioni hanno evidenziato come dietro la maternità e la non maternità siano all'opera dispositivi di naturalizzazione, destorificazione e rimozione strettamente legati ai rapporti di potere e dietro ogni processo di riproduzione del potere (maschile) (Bourdieu, 1998).

4.3. Tendenze e rappresentazioni mediatiche diverse

Le rappresentazioni mediatiche di genere, razza e classe giocano un ruolo sempre più importante nel modo in cui queste categorie vengono comprese sia nella sfera pubblica che in quella privata. I media intervengono spesso nei processi di comunicazione individuali e istituzionali. Essi forniscono cornici significative per la produzione e il consumo delle rappresentazioni di tali categorie.

"Sia la maternità che la non maternità hanno un impatto sulla vita lavorativa. Nella serie televisiva, però, manca una rappresentazione realistica del mondo del lavoro". (Ita 7)

"La maternità è spesso vista come una minaccia che non è facile da raccontare". (Spa 2)

Nei focus group emerge anche la difficoltà di definirsi in modi diversi da quello dicotomico di madre o non madre. L'uso dei termini di *childless* e *childfree*, che riflettono una serie di significati importanti soprattutto in termini di aspettative, ci è sembrato poco diffuso nel lessico comune. Un termine o un altro, non importa. Ma sembra necessario ripensare alle aspettative e al modo in cui essi cambiano di generazione in generazione. Una riflessione, quella emersa tra le intervistate, che va oltre il binomio madre e non madre ma che contempla nuove forme di identità femminile e nuove forme di parentela, discostate dalla biologia e/o dall'eteronormatività (Butler 1990).

"Nella società contemporanea mancano figure femminili forti che spingano a ripensare e ridefinire sé stesse". (UK 9)



Interessante è anche la riflessione di un'intervistata sulla questione tra childless e childfree, che suggerisce un'ulteriore idea sulle rappresentazioni dei media:

"Non è tanto importante, secondo me, se mi definisco senza figli o con figli. È importante riflettere sul fatto che una coppia che non ha figli è come se non fosse percepita come una famiglia. Purtroppo, non trovo questo tipo di narrazione (n.d.a. sulle coppie senza figli) nelle serie televisive⁶". (Ita 3)

"Conosco persone che non si riconoscono nella categoria di childfree o childless a causa dell'età, del lavoro o perché non hanno trovato la persona giusta con cui pensano abbia senso procreare. A volte non è solo il destino ad essere determinante nella scelta, ma ad un certo punto si capisce che non ci sono proprio le condizioni esistenziali".(UK 7)

Una prospettiva diversa emerge anche nel rapporto con la rappresentazione degli uomini:

"Non credo che si debba considerare l'uomo come un essere incapace o cattivo come suggeriscono *Fleabag* o *The Handmaid's Tale*". (Ita1)

"Anche gli uomini vivono difficoltà e situazioni complicate. La vera rivoluzione futura sarà quella di lottare insieme e coinvolgere tutti al di là del genere" (UK 2).

4.4 Diverse tendenze in relazione all'appartenenza culturale.

I risultati confermano che il significato che attribuiamo all'essere donne appartiene anche a un'identità culturale e generazionale che, oltre a essere appresa attraverso il linguaggio, le interazioni sociali e il processo di socializzazione, viene elaborata attraverso le diverse forme di mediazione simbolica delle serie televisive, intese come prodotti culturali (Curti, 1998; Tota, 2008),

"Credo che per parlare di maternità o non maternità si debba anche pensare: chi sono io? Da dove parlo? Queste serie televisive ci parlano anche di intersezionalità, fondamentale per capire il mondo contemporaneo". (Spa 6)

"Le donne sono ancora considerate una categoria speciale. Se non puoi avere figli c'è la pietà, se non vuoi figli sei punita. Forse perché vivo nel Sud Italia [...]". (Ita 3)

Il passaggio di una delle intervistate a commento di *Jane the Virgin* appare significativo:

"Per esempio, c'è questa rappresentazione molto alternativa ma comunque legata a questioni culturali, perché in *Jane the Virgin* l'esperienza della maternità si mescola con l'educazione cattolica della protagonista. Ma Jane ha avuto un figlio non in modo tradizionale con un rapporto sessuale, ma per sbaglio durante una visita ginecologica". (Spa 1)

"Le donne non madri in Spagna hanno più tempo e sono viste come più professionali". (Spa 7)

Considerando che:

⁶ "How to Get Away with Murder" affronta il tema della coppia senza figli, ma lo fa attraverso la storia di un secondo matrimonio in cui il marito ha una figlia nata da una precedente unione.



"Nella sfera pubblica le non-madri non esistono in Italia e se esistono sono egoiste. In Italia la donna non-madre è sempre in difetto". (Ita 2)

"Le rappresentazioni sono sempre edulcorate. Non c'è mai un'autentica rappresentazione. La donna è sempre vista come un'eroina o una vittima. Fleabag, ad esempio, è una donna rara ma nella sua stessa rappresentazione è considerata bizzarra, strana, talvolta vive senza problemi le sue reazioni e ciò che prova, anche a livello sessuale, altre invece, attraversa con disagio le sue relazioni. Qui in Inghilterra le donne sono molto libere, ma la protagonista ci fa capire che non è proprio così". (UK 4)

Nella rappresentazione dei ruoli professionali e nel rapporto con il genere maschile emerge un divario:

"Al lavoro, per esempio, se non riesco a fare qualcosa, sono giustificata perché ho due figli. Mio marito non può permetterselo, ci si aspetta il meglio da lui. Perché la società si aspetta che le donne si occupino dei figli"(Ita 8).

Un altro passaggio significativo è quello relativo a *The Handmaid's Tale*:

"La donna viene sfruttata per il suo corpo. La donna è concepita come una macchina. Sebbene la serie TV sia distopica, ci sono alcune situazioni che si avvicinano alla realtà. In Argentina, ad esempio, la serie ha avuto molto successo per due motivi fondamentali. In primo luogo, la serie è stata trasmessa nel periodo in cui il governo stava discutendo la legge sull'aborto. Pertanto, la questione della gestione del corpo femminile era molto diffusa nel dibattito pubblico. In secondo luogo, perché la Atwood si è ispirata ai bambini dei desaparecidos argentini.

The Handmaid's Tale può apparire solo superficialmente distopico, ma in realtà ci parla di fatti che ci toccano o ci hanno toccato in passato" (Spa 1).

"È una serie televisiva che mi mette molto alla prova perché mette in discussione molte delle nostre certezze, ma ci ricorda che il passato può sempre tornare. Penso a mia nonna che a 14 anni ha dovuto osservare il lutto. Non solo vestiva di nero, ma non andava alle feste, non poteva uscire e fare molte altre cose" (Spa 2).

In conclusione, possiamo dire che la maternità rappresenta ancora un elemento centrale nella definizione dell'identità femminile. Ma è una caratteristica dinamica che sembra cambiare con il passaggio generazionale.

Un elemento che ci sembra fondamentale è l'importanza dei media nel creare e costruire comunità.

5. Discussione

Il primo risultato del lavoro proposto si trova nel commento di una partecipante sulla mancanza di rappresentazione di un tema nelle serie televisive scelte: quello della coppia senza figli. Lo dice con delusione e rabbia, come se la mancanza di una rappresentazione vicina alla propria condizione significasse non essere degni del riconoscimento sociale. Se esistono rappresentazioni distinte per i vari tipi di non-maternità e maternità, mancano rappresentazioni della coppia non genitoriale: "siamo invisibili perché non abbiamo bisogno di nessuno. E nessuno fa della nostra



esperienza un tema"(Ita 5). Se le serie televisive sono state una spinta, e uno spunto, per mettere in moto la discussione nei Focus, sono allo stesso tempo un'opportunità per la società di affrontare questioni specifiche: le serie rispecchiano il reale, ritagliano il reale, utopizzano o 'distopizzano' il reale. In ogni caso, collocandosi nel regno del plausibile, offrono alle persone altre realtà possibili.

Per rispondere alle quattro domande che sono state alla base della discussione, possiamo dire che l'essere madre permane un elemento di centrale importanza nella definizione dell'identità femminile e che in tale direzione tuttora si muove l'offerta di immaginario, anche se emergono diversi percorsi innovativi. Ciò detto, le nostre partecipanti non credono che la maternità sia l'unico modo di definirsi donna completa, 'natural woman'.

Emerge inoltre che i paesi che offrono rappresentazioni più innovative di modelli femminili sviluppano anche un diverso immaginario sociale dell'esser donna e che le nostre partecipanti si differenziano per paese di appartenenza.

Vale la pena sottolineare altre dimensioni che le conversazioni hanno messo in luce. Innanzitutto, il binomio pubblico/privato. Lo spazio privato, da sempre considerato dominio del femminile, presenta alcuni 'sconfinamenti'. Da una parte le donne sembrano continuare a ritirarsi più facilmente dalla dimensione pubblica e professionale per rimanere a casa ad occuparsi dei figli. Anche nel caso delle donne in carriera, il pensiero dominante vira ancora verso l'aspettativa sociale di un loro ritorno quasi scontato, alla sfera privata rispetto ai partner maschili (Liddy, 2016, 2020; O'Brien, 2019). Ma le donne childfree e childless sembrano avere più tempo professionale rispetto alle madri e ciò sembra favorire una presenza nella dimensione pubblica.

Diventa quindi centrale un altro binomio: quello del *gendering/de-gendering*. Infatti, a proposito delle donne non madri, assenti o poco presenti negli spazi del privato, le partecipanti spagnole affermano che sono "un po' più simili agli uomini" perché abitano sempre di più lo spazio pubblico avendo più tempo a disposizione. Le non-madri, quindi, non solo perdono il pieno riconoscimento della loro identità femminile, ma vengono assimilate ai maschi. La visione della donna come presenza adatta allo spazio domestico gode di ottima salute anche tra le nostre intervistate, andando così a rafforzare il 'dominio maschile' (Bourdieu, 1990).

Nel focus group italiano, una partecipante racconta che il marito è spesso costretto a chiedere permessi di lavoro per occuparsi dei figli e si trova in difficoltà a giustificare queste assenze per motivi familiari. 'Da un lato, è evidente l'arretratezza dell'ambiente di lavoro (accademico in questo caso specifico), che non sembra pronto a capire perché un uomo debba occuparsi dei figli ma, allo stesso tempo, mette in luce che è in atto una trasformazione, un percorso di de-genderizzazione.

Da questa considerazione, e da altre, è emersa più volte la necessità di riflettere anche su cosa significhi essere uomini oggi. Parlare di identità femminile, anche se in relazione a un tema specifico come quello della maternità, stimola una riflessione sull'identità maschile. Non solo mancano i modelli di padre, come nel passaggio già riportato del padre premuroso che non trova comprensione nel suo ambiente di lavoro, ma mancano anche i modelli del maschile.



Questa mancanza è particolarmente evidente in *Fleabag*: una donna libera che si confronta con uomini goffi, banali, limitati. Se la gabbia dell'identità femminile - tradizionalmente racchiusa in ruoli specifici, uno dei quali è quello di madre - cade a pezzi, cade anche la gabbia in cui è costruita l'identità maschile (Gill, 2014). L'identità maschile, rappresentata in *Fleabag*, vive un destino simile a tante rappresentazioni del femminile: viene banalizzata, svalutata e ridotta a oggetto sessuale. La costruzione dei generi nella rappresentazione dei media, talvolta, sembra creare una competizione tra i generi. "Se offrire modelli 'originali' di femminilità significa proporre modelli ottusi e limitati di uomini, non stiamo facendo un buon lavoro né per le donne né per gli uomini. Non è questo il tipo di immaginario che può portare un'evoluzione positiva delle identità di genere" (ITA6).

Natura/cultura, personale/politico potrebbero essere altri binomi interessanti.

Il quadro concettuale di riferimento è quello della biopolitica foucaultiana, dove la sovrapposizione tra ciò che è culturale e ciò che è naturale nella dimensione del politico è il punto cruciale del potere. La presenza di *The Handmaid's Tale* tra le serie analizzate, ha dato modo di soffermarsi sul tema e condurre un confronto interessante e attento. Il racconto della Atwood è stato al centro di alcune manifestazioni a favore dell'approvazione della legge sull'aborto⁷. La maternità non è solo una questione naturale ma è prima di tutto una questione culturale e politica (Segato, 2020). Le partecipanti ai focus group, infatti, soprattutto quelle spagnole, ricorrono spesso all'idea che per una donna "è naturale che verso i 30 anni" si ponga il problema della maternità".

Le italiane, invece, si chiedono se "la spinta" alla maternità sia un impulso personale, biologico, oppure "una pressione" della società che, a un certo punto, diventa un bisogno. E c'è anche chi sottolinea che "essere madre non è sempre questa cosa meravigliosa di cui si continua a parlare" a confermare la presenza di un immaginario costruito in modo da rendere desiderabile la maternità. "Essere madre è relativo. I figli sono fondamentali per una madre perché devono essere accuditi. Ma l'essere madre è relativo, perché ci sono tanti altri aspetti importanti dell'identità oltre all'essere madre" (Ita8).

Pur avendo trovato molti punti di vista convergenti, non è facile trarre conclusioni in termini di confronto tra i tre Paesi del nostro campione. Il campione di ciascun Paese è ristretto per rilevare differenze, ma possiamo proporre alcuni commenti importanti. Innanzitutto, una sorta di classifica culturale attraverso cui definire il modo in cui viene percepita una donna senza figli: si va dall'inadeguatezza sentita dalla donna italiana alla necessità di giustificarsi per la mancanza dei figli della donna spagnola, fino all'idea della rarità/originalità segnalata dalle inglesi. Del resto,

⁷ In Argentina la serie TV è stata utilizzata per ottenere un diritto <https://www.infobae.com/politica/2018/07/11/activistas-a-favor-del-aborto-legal-recordaron-el-cuento-de-la-criada-frente-al-congreso/>. Il precedente risale a marzo 2018 in Texas, quando un gruppo di attiviste del NARAI.ProChoice ha effettuato un flashmob per protestare contro la legislazione anti-aborto all'interno del Texas State Capitol building. La serie è stata utilizzata anche in Italia, a Verona a livello comunale per protestare contro la mozione anti-abortista e in numerose altre città contro il disegno di legge Pillon.



l'inadeguatezza e la necessità di giustificarsi sembrano essere i temi principali dell'essere donna *tout court* in Italia e in Spagna. La situazione riportata dai partecipanti inglesi è diversa:

"Qui le donne sono molto libere, ma Fleabag ci fa capire che non è proprio così". (UK5).

Da un lato, le donne inglesi riconoscono la presenza di un pensiero tradizionale dominante sulla maternità e la non-maternità: non si è inadeguate se non si hanno figli, a meno che non si sia in coppia e si è adeguate se li si ha. D'altra parte, anche attraverso Fleabag, riescono ad accedere a un livello di profonda messa in discussione dei modelli di emancipazione diffusi. Sono sempre le inglesi a dire che "nella società contemporanea mancano figure femminili forti che diano una spinta a ripensare e ridefinire se stesse" (UK 5), riconoscendo la necessità di avere modelli per affrontare specifici gruppi identitari, anche femminili.

Questo porta alla seconda importante differenza: negli ultimi 20 anni nei tre Paesi considerati nella nostra analisi, ci sono state tipologie di produzioni televisive nettamente differenti. Se prendiamo in esame le produzioni di serie televisive che hanno come tema centrale la (non) maternità, scopriamo che in Italia sono scarse e solo di recente sono in crescita. Si tratta di rappresentazioni normative della maternità, drammatiche e melodrammatiche, oppure piuttosto innovative, legate alla sfera del crimine. Mancano, invece, le non-madri se non nella condizione di childless, desiderose di avere un figlio che completi la loro esistenza nel futuro.

In Spagna, e nei Paesi di lingua spagnola, le serie tv sulla maternità sono presenti e sono per lo più innovative. Nel mondo anglosassone, le serie non mancano e le rappresentazioni sono molto diverse. È probabile che queste differenze segnalino anche un modo alternativo di pensare l'identità femminile: legata ai modelli tradizionali di maternità, oppure completamente lontana da essi, riconoscendo così un'identità femminile al di là dell'essere madre o meno (Pezzoli & Brancato, 2024).

6. Osservazioni conclusive: tra misericordia e punizione

La maternità è un campo di battaglia simbolico dove si esercitano forme di dominio (Bourdieu, 1998), performatività (Butler, 1990) e controllo biopolitico (Foucault, 1976). Le testimonianze raccolte confermano che la (non)maternità viene spesso percepita come una mancanza, una devianza rispetto alla norma, e che le donne senza figli sono chiamate a giustificare la propria scelta o condizione.

In questo senso, la biopolitica agisce non solo attraverso le istituzioni (Foucault, 1976), ma anche tramite i discorsi, i media e le rappresentazioni collettive, che contribuiscono a definire ciò che è ritenuto "normale" o "desiderabile" per una donna.

Childless e childfree sembrano essere destinate rispettivamente alla misericordia o alla punizione. Proprio in relazione alle già citate dimensioni culturali, normative e politiche, emerge un diverso atteggiamento nei confronti di queste due tipologie di non madri. La prima, sfortunata, viene compatita. La seconda, invece, viene giudicata



e punita perché sfida l'ordine delle cose, intacca la biologizzazione del sociale (Bourdieu, 1998), sfugge alla sorveglianza e al dovere "prendere in carico la vita", eludendo la razionalità governamentale e cadendo nella stigmatizzazione (Foucault, 1976). Ma attraverso i focus group affiorano altre categorizzazioni che arricchiscono le nostre categorie e offrono spunti concreti per un'idea performativa (Butler, 1990) della (non) maternità. C'è chi dice che in una società che ci dà la possibilità di scegliere, abbiamo lo spazio (o la libertà) per riconoscere la mancanza delle condizioni giuste per avere un figlio: non è la persona inadatta a essere madre, ma il mondo inadeguato ad accogliere figli. In passato la maternità era l'unica opzione per una donna, e diventare madre era un obbligo; oggi, se non si ha il partner giusto o le condizioni economiche adeguate, si può dire di no al diktat socioculturale.

C'è anche chi non si rispecchia nella dicotomia 'senza figli' e 'con figli', semplicemente perché ritiene che il mondo attuale non sia "un bel mondo" in cui crescere un bambino. La percezione di un futuro e la qualità di questo futuro possono determinare la scelta di astenersi dal procreare. Infine, tra le intervistate c'è chi, con estrema onestà, confessa di non avere figli "perché non ha sentito "un vuoto". Essere madre riempie il tempo ed è funzionale. "Forse si diventa childfree o childless quando si ha una vita piena, impegnata e impegnativa o forse lo si diventa perché semplicemente non ci sono le condizioni" (ITA2). Per altre, non essere madre significa semplicemente non essere in grado di esserlo come si vorrebbe, e l'orologio biologico o la pressione della società non sono più in grado di orientare le scelte.

Questo lavoro mostra chiaramente come l'immaginario culturale sia un'opportunità per ripensare il reale, il quotidiano e la costruzione della propria identità. Rendere visibili e legittime le diverse forme di non-maternità significa sottrarre i corpi femminili a una gestione normativa (Foucault, 1976) e restituire alle donne la possibilità di definire liberamente la propria identità e il proprio progetto di vita. Le voci delle donne nei focus group incarnano e problematizzano i concetti teorici di "habitus", "biopotere", esempio:

"Per le donne c'è sempre questa necessità che è anche un obbligo di dare spiegazioni" (Ita 9).

"Noi donne dobbiamo sempre giustificarci" (Spa 6).

E hanno parlato anche di "performatività": "Ho sempre pensato che si facciano figli solo per riempire la vita" (ITA2), a voler significare come l'intervistata stessa abbia interpretato in modi diversi la propria vita, risentendo meno di un vuoto che la società, invece, sottolinea. Le donne hanno mostrato come questi concetti non siano solo astrazioni ma esperienze vissute e discusse direttamente in prima persona.

Al contempo la ricerca conferma che l'immaginario è una nostra costruzione e che oggi, tuttavia, essa è ancora poco realistica, creativa e poco allenata a mettere in discussione i modelli tradizionali e costruire, invece, altre rappresentazioni femminili e, nello specifico, immagini di donne non madri che si sentano 'complete'.



Bibliography

- Anelli A. (1997), *La miseria del mondo secondo Pierre Bourdieu*, Quaderni di Sociologia, 15 | 1997, 180-188.
- Arruda A. (2015), *Image, social imaginary and social representations. The Cambridge Handbook of Social Representations*, New York, Edited by Sammut G et Al. Cambridge University Press.
- Belotti Gianini E. (1973), *Dalla parte delle bambine. L'influenza dei condizionamenti sociali nella formazione del ruolo femminile nei primi anni di vita*, Milano, Feltrinelli.
- Bourdieu P. (1998), *La domination masculine*, Paris, Seuil.
- Bräuchler B., Postill J. (2010), *Theorising Media and Practice*, New York - Oxford, Berghan.
- Buonanno M. (2006), *L'età della televisione*, Roma-Bari, Laterza
- Bruner J. (1988), *La mente a più dimensioni*, Roma-Bari, Laterza
- Bruner J. (2002), *La fabbrica delle storie: diritto, letteratura, vita*, Roma-Laterza, Laterza.
- Butler J. (1990), *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity* (3rd ed.). New York, Routledge.
- Corrossacz Ribeiro V., Gribaldo A. (2010), *La produzione del genere, Ricerche sul femminile e sul maschile*, Verona, Ombrecorte.
- Couldry N. (2000), *The Place of Media Power. Pilgrims and Witnesses of the Media Age*, London, Routledge.
- De Beauvoir S. (1961), *Il secondo sesso*, Torino, Il Saggiatore.
- de Certeau M. (1990), *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro.
- De Lauretis T. (1996), *Sui generi. Scritti di teoria femminista*, Milano, Feltrinelli.
- Durand G., (2009), *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, Bari, Dedalo.



- Foucault P. (1976), *Sorvegliare e punire: nascita della prigione* (1975), Torino, Einaudi.
- Friedan B. (1963), *The feminine mystique*, New York, W.W. Norton.
- Garaeva E., Kalugina D., Sergeev A. (2022), "Childfree" as a created image of a successful woman in context of her gender role in the modern world (based on modern TV-series), SHS Web of Conferences 141, 01005 (2022) MTDE.
- Garfinkel H., Sassatelli R., (2000), *Agnese*, Roma, Armando Editore.
- Geertz C. (1980), *Negara: the theatre state in nineteenth century Bali*, Princeton, NJ Princeton University Press.
- Goffman E. (1977), *La ritualisation de la féminité*, Actes de la Recherche en Sciences Sociales. Année 1977,14 pp. 34-50.
- Gribaldo A. (2010), "Scelte moderne, identità ambivalenti. Genere, classe e fecondità nell'Italia urbana", in V. Ribeiro Corossacz, A. Gribaldo (a cura di) (2010), *La produzione del genere. Ricerche etnografiche sul femminile e sul maschile*, Verona, Ombre corte.
- Gribaldo A, Zapperi G. (2011), *Lo schermo del potere. Femminismo e regime di visibilità*, Verona, Ombre corte.
- Griswold W. (1986), *Cultures and Societies in a Changing World*. SAGE: Thousand Oaks, CA.
- Griswold W., Mangione G., McDonnell T. E. (2013), "Objects, Words, and Bodies in Space: Bringing Materiality into Cultural Analysis", *Qualitative Sociology* 36(4):343-364.
- James W. (2009), *Le varie forme dell'esperienza religiosa. Uno studio sulla natura umana*, Brescia, Morcelliana.
- Letherby G. (2002), *Childless and Bereft? Stereotypes and Realities in Relation to 'Voluntary' and 'Involuntary' Childlessness and Womanhood*. *Sociological Inquiry*. Vol. 72, No. 1, Winter 2002, 7-20.
- Maher J. M., Saugeres L. (2007), *To be or not to be a Mother? Women negotiating cultural representations of mothering*, *Journal of Sociology*, 43; 5.



Marin Ramon E. (2019), *Más allá de Bechdel: The Good Wife, The Good Fight y Orange is the new Black. La imagen de la mujer en las series de televisión feministas*, Universitas humanística no. 87 enero-junio de 2019 pp: 23-49.

Marzo P. L, Mori, L. (2019), *Le vie sociali dell'immaginario. Per una sociologia del profondo*, Milano, Mimesis.

Meyrovitz J (1993), *Oltre il senso del luogo*, Bologna, Baskerville.

Moore H. (1988), *Feminism and Anthropology*, Minneapolis, Universe of Minnesota Press.

Moscovici S. (1998), *Comment voit-on le monde ? Représentations sociales et réalités*, Sciences Humaines, Hors-série n°21.

Moscovici S. (2001), *Pourquoi l'étude des représentations sociales en psychologie?* Psychologie et société, 4, 7-24. Paris, L'Harmattan.

Mulvey L. (1975), *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, Screen, Volume 16, Issue 3, 1 October.

Parini E. G. (2021), *Il Chisciotte e i suoi lettori*, in Im@go, n.18, X, PP. 139-153.

Pezzoli S., Brancato M. (2024). "(Un)Being a Mother" Media Representation of Motherhood and Female Identity. *Journalism and Media*, 5(4), 1539-1553. <https://doi.org/10.3390/journalmedia5040096>.

Pink S. (2007), *Doing visual ethnography*, London, Sage.

Rothenbuhler E. W., Coman M. (2005), *Media Anthropology*, London, Sage.

Segato R. (2023), *La guerra contro le donne*, Napoli, Tamu edizioni.

Sammut G., Andreouli E., Milton Keynes M., Gaskell G., Valsiner J. (2015), *The Cambridge Handbook of Social Representations*, New York, Cambridge University Press.

Schütz A. (1982), *Life Forms and Meaning Structure*, London, Routledge & Kegan Paul.

Tabasso E. (2008), *Raccontarsi. La passione narrativa nel cinema e nella tv*, Firenze, Le lettere.



Silvia Pezzoli, Marina Brancato
"Un giorno, quando sarai mamma"

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

Turnaturi G. (2003), *Immaginazione Sociologia e immaginazione letteraria*, Roma, Editori Laterza.







Focus





A JOURNAL OF THE
SOCIAL IMAGINARY

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

Antonio Tramontana

tramontanaa@unime.it

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



Abstract

Living with Images: Trump and the Aestheticization of Politics

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

Keywords

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



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

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

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



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

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

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



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

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

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





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

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

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

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

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

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



Bibliography

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



Antonio Tramontana
Vivere con le immagini

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

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





IM@GO

A JOURNAL OF THE
SOCIAL IMAGINARY

