

*Quaderni  
di Teoria Sociale*

numero

2 | 2017



Morlacchi Editore

QUADERNI DI TEORIA SOCIALE

n. 2 | 2017

Morlacchi Editore

Quaderni di Teoria Sociale

*Direttore*

Franco CRESPI

*Co-direttore*

Ambrogio SANTAMBROGIO

*Comitato di Direzione*

Matteo BORTOLINI, Franco CRESPI, Enrico CANIGLIA, Gianmarco NAVARINI, Walter PRIVITERA,  
Ambrogio SANTAMBROGIO

*Comitato Scientifico*

Domingo Fernández AGIS (Università di La Laguna, Tenerife), Ursula APITZSCH (Università di Francoforte), Gabriele BALBI (Università della Svizzera Italiana), Giovanni BARBIERI (Università di Perugia), Lorenzo BRUNI (Università di Perugia), Daniel CHERNILO (Università di Loughborough, UK), Luigi CIMMINO (Università di Perugia), Riccardo CRUZZOLIN (Università di Perugia), Alessandro FERRARA (Università di Roma II), Teresa GRANDE (Università della Calabria), David INGLIS (Università di Exeter, UK), Paolo JEDLOWSKI (Università della Calabria), Carmen LECCARDI (Università di Milano Bicocca), Danilo MARTUCCELLI (Università di Parigi Descartes), Paolo MONTESPERELLI (Università di Roma La Sapienza), Andrea MUEHLEBACH (Università di Toronto), Vincenza PELLEGRINO (Università di Parma), Loredana SCIOLLA (Università di Torino), Roberto SEGATORI (Università di Perugia), Vincenzo SORRENTINO (Università di Perugia), Gabriella TURNATURI (Università di Bologna)

*Redazione a cura di RILES*

*Per il triennio 2016-2018*

Massimo CERULO, Luca CORCHIA, Massimo PENDENZA, Ambrogio SANTAMBROGIO

*Nota per i collaboratori*

I Quaderni di Teoria Sociale sono pubblicati con periodicità semestrale. I contributi devono essere inviati a: redazioneQTS@gmail.com; ambrogio.santambrogio@unipg.it.

Per abbonarsi e/o acquistare fascicoli arretrati: redazione@morlacchilibri.com

Impaginazione: Pierpaolo Papini

QUADERNI DI TEORIA SOCIALE, n. 11 | 2017

ISSN (print) 1824-4750 ISSN (online) .....-.....

Copyright © 2017 by Morlacchi Editore, Piazza Morlacchi 7/9 | Perugia.

L'edizione digitale on-line del volume è pubblicata ad accesso aperto su [www.morlacchilibri.com](http://www.morlacchilibri.com). La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>).

La licenza permette di condividere l'opera, nella sua interezza o in parte, con qualsiasi mezzo e formato, e di modificarla per qualsiasi fine, anche commerciale, a condizione che ne sia menzionata la paternità in modo adeguato, sia indicato se sono state effettuate modifiche e sia fornito un link alla licenza.

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata.

[www.morlacchilibri.com/universitypress/](http://www.morlacchilibri.com/universitypress/)

# Sommario

## SAGGI

ALFREDO AGUSTONI Megamacchine, idrocarburi e reti. Mutamento sociale e transizioni energetiche	11
FRANCESCA BIANCHI Pratiche innovative di partecipazione, cooperazione, solidarietà: l'esempio del <i>cobousing</i>	37
LIDIA LO SCHIAVO Ontologia critica del presente e teoria democratica: genealogia della crisi, soggettività politica, immaginario neo-democratico	53
ANTONIO RAFELE L'osservatore e la moda. Simmel e la teoria dei media	79
VINCENZO ROMANIA Dalla fiducia all'interazione: uno spazio di integrazione teorica	99
LELLO SAVONARDO Le culture giovanili: dalla <i>Beat Revolution</i> alla <i>Bit Generation</i>	123

## PREMIO DI DOTTORATO 2016

- DARIO CONSOLI  
Le sfide della collaborazione a partire da una ridefinizione del sociale 149
- ALMA PISCIOTTA  
Il teatro come strumento di disvelamento delle costruzioni sociali: elementi per una sociologia teatrale 173

## RECENSIONI

- ANDREA MILLEFIORINI  
Vittorio Cotesta, *Modernità e capitalismo. Saggio su Max Weber e la Cina*, Roma, Armando Editore, 2016, 208 pp. 195
- MASSIMO PENDENZA  
Émile Durkheim, *Lezioni di sociologia. Per una società politica giusta*, a cura di Francesco Callegaro e Nicola Marcucci, Salerno-Napoli, Orthotes, 2016, 305 pp. 205
- ANDREA COSSU  
Teresa Grande, Lorenzo Migliorati (a cura di), *Maurice Halbwachs. Un sociologo della complessità sociale*, Perugia, Morlacchi, 2016, 374 pp. 209
- FEDERICO BRANDMAYR  
Bernard Lahire, *Pour la sociologie. Et pour en finir avec une prétendue «culture de l'excuse»*, Paris, La Découverte, 2016, 184 pp. 215
- TOMMASO FRANGIONI  
Davina Cooper, *Utopie Quotidiane. Il potere concettuale degli spazi sociali inventivi*, Pisa, ETS, 2016, 340 pp. 227
- IVANO ORRICO  
Lorenzo Bruni, *Vergogna. Un'emozione sociale dialettica*, Napoli-Salerno, Orthotes, 2016, 292 pp. 231

\*\*\*

<i>Abstract degli articoli</i>	237
<i>Notizie sui collaboratori di questo numero</i>	243

ANTONIO RAFELE

## L'osservatore e la moda. Simmel e la teoria dei media

### *Introduzione. L'effimero e la teoria dei media*

L'individuo che Simmel, Benjamin e McLuhan considerano “moderno” – sullo sfondo dell'imponente tradizione di pensiero, che essi insieme raccolgono e costruiscono, costituita dal Romanticismo e dalle Avanguardie storiche – può essere ragionevolmente configurato come “metropolitano”, alle prese con un difficile adattamento rispetto alle trasformazioni sensoriali e morali introdotte dalla metropoli.

Pensare la comunicazione significa, nella speculazione romantica e mediologica, individuare i tratti fondativi della modernità, strutturandone tratti specifici sul piano gnoseologico, estetico e politico. Tale lavoro interpretativo si realizza negli scritti dei tre autori mediante l'assunzione (e il conseguente sminuzzamento) di un vero e proprio assoluto, *l'effimero*, identificato come l'essenza stessa del moderno.

Tradizionalmente opposto alla durata, all'eterno e al necessario, l'effimero denota un tipo di esperienza caratterizzata da una successione di momenti vacui e transitori, che non sembrano poter produrre effetti sostanziali nei processi di costruzione dell'io. Tale accezione del termine deriva dalla formulazione platonica, contenuta nel libro XII della *Repubblica* [cfr. Platone 2011; Ricoeur 1983], nel quale l'effimero è letto in opposizione alle abitudini rigide e consolidate, finendo per apparire come un vettore di disaggregazione individuale e sociale. Ugualmente, il pensiero umanistico e le fondamentali elaborazioni del canone e della memoria come domini della durata temporale [cfr. Bloom 1994;

Cosma 2003; Asmann 2012], in grado cioè di sopravvivere al di là dell’attimo della lettura, assumono l’effimero come un doppio negativo. Simmel, Benjamin e McLuhan compongono un *corpus* di testi filosofici nei quali al contrario l’effimero diviene l’immagine che evidenzia e raccoglie in un unico mosaico i problemi più profondi dell’individuo nel contesto della metropoli e dei media.

Nella rappresentazione compiuta da Simmel, Benjamin e McLuhan, la metropoli diviene l’icona di una particolare accelerazione del tempo, che investe in profondità l’individuo e le forme sociali: mentre nella provincia e nelle città piccole (in questo ultimi residui del mondo antico e della *polis*) gli individui vivono in un sistema di abitudini rigido, nella società moderna, che in ultima analisi è la “città grande”, essi vivono immersi in un sistema di rapporti sociali che li obbliga ad un rapporto elastico con le loro abitudini, cioè li obbliga a contrarre, come per contagio, nuove assuefazioni. Li obbliga al cambiamento continuo, che poi è la ripetuta esperienza della caducità, della delusione del piacere, con la conseguente, ciclica ricerca di nuove forme di piacere, di nuove mode, a loro volta transeunti. La teoria del succedersi sempre più rapido – al ritmo delle mode – delle assuefazioni, è il fondamento relativistico dello sguardo, che il romanticismo prima, e la mediologia in seguito, gettano sulla storia della cultura umana nel suo complesso.

L’effimero è il piano di proiezione da cui discende una ricca e variegata costellazione concettuale che in questo articolo si cercherà, seppur brevemente, di mostrare. Una serie di tasselli tra loro complementari, perché sfaccettature di un medesimo problema, compongono la variegata costellazione dell’effimero: il *tempo* o la discontinuità, inteso come forma estetica e stile di vita; l’*individuo*, colto nel flusso delle relazioni sociali, come immagine di una “pasta molle”; i *media* e le *circostanze*, considerati come forme dell’esperienza, abitudini e frammenti della storia psichica; il *desiderio* e il *piacere*, letti in un rapporto di opposizione ai bisogni e alla linearità del tempo; lo *stile di vita*, inteso come un doppio dell’identità individuale, una “seconda pelle”; la *memoria*, letta come una figura del tempo; l’*antico* e il *moderno*, letti come immagini dell’osservatore, una configurazione che avviene al di fuori della successione cronologica del tempo; la *coscienza*, l’attimo di arresto del tempo, in cui l’esperienza si fissa in immagine, mostrando la complementarità tra due momenti dell’io: la fase “mitica” del sogno e quella retrospettiva dell’ “immagine”; la *natura* e la *storia*, colti nel loro rapporto di emu-

lazione e di esclusione; l'*opinione*, lo schermo che congiunge in una molteplicità di rifrazioni il tempo individuale e quello collettivo. Questi termini formano un reticolo terminologico-concettuale nel quale l'effimero si affranca da ogni implicazione di negatività nei confronti dell'eterno, dell'antico, per divenire principio di rilettura e ricreazione dell'antico alla luce di un relativismo assoluto, basato proprio sulla scoperta e l'affermazione del valore del cambiamento, della moda.

### 1. Metropoli

*Le metropoli e la vita dello spirito* si apre con la descrizione della forma psicologica che contraddistingue l'abitante di Londra o Parigi. Una particolare accelerazione del tempo delinea uno scenario sensoriale inedito: quantità e velocità di cambiamento degli stimoli esigono nuovi strumenti e differenti organizzazioni sensoriali. L'individuo reagisce potenziando l'intelletto: “[L]a più adattabile delle nostre forze interiori: per venire a patti con i cambiamenti e i contrasti dei fenomeni non richiede quegli sconvolgimenti e quei drammi interiori che la *sentimentalità*, a causa della sua natura conservatrice, richiederebbe necessariamente per adattarsi ad un ritmo analogo di esperienze” [Simmel 1995, 36]. “Intelletto” designa la capacità di adattarsi o conformarsi alle discontinuità del tempo. Gli scarti temporali a cui l'individuo è quotidianamente sottoposto, costituiscono l'esperienza di minute e reiterate *morti*. Il succedersi cangiante e rapidissimo degli stimoli procura nel singolo l'impressione che la caducità sia ormai divenuta la “prima natura” delle cose; al contempo l'eccesso di stimoli produce un progressivo indebolimento delle capacità sensoriali: “L'essenza dell'essere blasé consiste nell'attutimento della sensibilità rispetto alla differenza fra le cose, non nel senso che queste non siano percepite [...] ma nel senso che il significato e il valore delle differenze [...] sono avvertiti come irrilevanti” [ivi, 43-44]. Qui si situa la distanza tra grande e piccola città; la “sentimentalità” è la percezione di un tempo continuo, in cui le abitudini si ripetono fino a consolidarsi; la metropoli, al contrario, è un paesaggio di *rovine*: il cambiamento priva gli individui di un rapporto “naturale” – che è appunto l'effetto della continuità del tempo – con le cose. Londra e Parigi creano una *seconda natura*, mettendo in crisi la rappre-

sentazione antica [cfr. Clifford 1988; Curtius 1999; Asmann 2012] della storia e della natura come due forze in contrasto: “Il punto decisivo è che la vita urbana ha trasformato la *lotta con la natura* per il cibo in una *lotta per l’uomo* [...] Qui si tratta [...] del fatto che l’offerente deve cercare di suscitare bisogni sempre nuovi e sempre più specifici nelle persone a cui si rivolge” [ivi, 52, corsivo mio]. L’individuo vive immerso in un sistema di assuefazioni, che soltanto formano il piano dell’esperienza. Prive di riferimenti ai bisogni naturali, le assuefazioni si accrescono a dismisura. Un guazzabuglio di stili, pratiche e oggetti, che estende il dominio della moda a tutti i campi della vita sociale:

Che nella civiltà contemporanea la moda acquisti un peso incredibile, irrompendo in territori che fino ad oggi le erano estranei [...] è soltanto la condensazione di un tratto psicologico del nostro tempo. Il nostro ritmo interno richiede periodi sempre più brevi nel cambiamento delle impressioni, o, in altre parole: l’accento degli stimoli si sposta in misura crescente dal loro centro sostanziale al loro inizio alla loro fine [Simmel 1998, 29-30].

Il tempo e il ritmo della moda “invade” territori che fino a prima della metropoli le erano estranei. Nella compresenza della “vita” e della “morte”, ovvero nella ripetizione di un tempo chiuso, che è l’alternarsi dell’illusione e della disillusione, la moda annulla e vanifica il “centro sostanziale” delle cose: la percezione, di cui si parlava in precedenza, della continuità del tempo. Nella moda, l’apparizione (come anche la dissoluzione) della forma e dello stile che ne consegue, avviene in un attimo, nell’evento o nella novità, e non ha consistenza al di fuori di questo piano. Annullando le pregresse distinzioni tra vita e forma, tra storia e natura, la moda restringe il valore o la funzione degli oggetti al dispiegamento delle più essenziali dinamiche sociali: l’egoismo e l’opinione.

In questi passi sono implicite le più ampie ed estese considerazioni che Simmel dedica al funzionamento della società moderna ne *La differenziazione sociale* [cfr. Simmel 1982]. Nella riflessione simmeliana sul moderno, la moda offre il modello in miniatura dei rapporti che contraddistinguono la metropoli. La moda assicura la “tenuta” sociale in un contesto dominato da una particolare accelerazione del tempo, che è insieme l’effetto e la causa di una nuova classe sociale. Da un lato, la moltiplicazione delle novità appaga il bisogno di affermazione indi-

viduale; le novità – che possono essere intese, lo si vedrà tra poco in riferimento a McLuhan, come circostanze o media – delineano la parvenza dell'individuo al punto da costituire i tasselli e i frammenti della sua storia psichica; se nella moda non è dato distinguere l'abito dallo stile che ne deriva, le circostanze quotidiane costituiscono una sorta di “seconda pelle”, dunque la soglia al di là della quale l'esperienza sembra perdersi nel nulla o nell'oscurità. Dall'altro lato, se la “presenza” degli stili di vita si giustifica sul consenso che generano presso gli altri, la moda permette la comunicazione o la competizione tra gli abitanti della metropoli; l'opinione protegge dai pericoli della solitudine, funge da schermo per le passioni e le ambizioni degli individui.

## 2. Moda

Il rapporto, o meglio la “sovrapposizione”, tra moda e modernità metropolitana, che Simmel delinea come un momento decisivo della teoria sociale che sta costruendo, e che si estende come un unico blocco riflessivo dalla *Filosofia del denaro* (1900) fino a *Sociologia* (1908), è il piano di proiezione da cui discendono alcune tra le più rilevanti speculazioni teoriche sui processi culturali e comunicativi.

Vent'anni dopo circa la pubblicazione del saggio di Simmel sulla moda (1905), sarà Walter Benjamin a presentare, nel *Konvolut N* (“Elementi di Teoria della conoscenza, teoria del progresso”) del monumentale studio su Parigi, la “moda” e la “storia” come due piani perfettamente sovrapponibili:

La storia è oggetto di una costruzione il cui luogo non è costituito dal tempo omogeneo e vuoto, ma da quello riempito dell'adesso. Così, per Robespierre, l'antica Roma era un passato carico di adesso, che egli estraeva a forza dal continuum della storia. La Rivoluzione francese pretendeva di essere una Roma ritornata. Essa citava l'antica Roma esattamente come la moda cita un abito d'altri tempi. La moda ha buon fiuto per ciò che è attuale, dovunque esso si muova nel folto di tempi lontani. Essa è il balzo di tigre nel passato [Benjamin 1997, 96].

Ad immagine delle rovine accumulate dalla moda, la storia è un paesaggio di frammenti sparsi e discontinui tra loro. La novità è un ulteriore momento della

storia, ma anche un ulteriore e irreversibile infrangersi di essa. L'ultima novità emerge dall'elemento più antico e abituale, ma si tratta di una forma residuale dell'antico: il presente attualizza alcuni momenti del passato, non per farne un inventario, bensì per "usarli" sulla scorta di una prossimità stilistica. In un punto, che è il presente dell'osservatore, il passato raggiunge una nuova attualità. Ma non si tratta del passato per come "è stato davvero", bensì del ricordo che sopravviene in un istante. "Come l'antica Roma": quel "come" è un'implicita presa di distanza dall'antico, e un suo costituirsi come immagine del presente.

L'ultima novità gode di un fascino e di un potere comunicativo "irresistibile": non solo vince le resistenze degli individui, obbligandoli come per caso o per inerzia ad una nuova assuefazione; al contempo rende obsolete le abitudini del passato, procurando negli individui la sensazione che esse siano antiquate, stantie:

Se apriamo un numero di Life del 1938, le immagini e le pose che ritenevamo allora normali ci appaiono ora cose remote più ancora che gli oggetti realmente antichi. I bambini di oggi usano l'espressione "i vecchi tempi" applicandola ai capelli e alle soprascarpe di ieri, tanto profondo è il loro accordo con i bruschi mutamenti stagionali dell'atteggiamento visivo introdotti dalla moda. Ma l'esperienza fondamentale si riassume in ciò che prova la maggior parte della gente per il giornale del giorno prima: *la sensazione che nulla possa essere più totalmente fuori moda*. I suonatori di jazz esprimono il proprio disgusto per il jazz inciso in dischi dicendo: *E' stantio come il giornale di ieri* [McLuhan 2002, 209, corsivo mio].

La novità procura un senso vivo del presente, ma contiene o precede l'immobilità dello scatto fotografico. Che si tratti della contemplazione rivolta a un'epoca ormai spenta e passata, o della memoria di un momento che improvvisamente rivive nella mente dell'osservatore, soltanto nei rapporti con il passato l'ultima novità acquista senso e grandezza. È nel linguaggio – nelle citazioni di un passato prossimo o lontano – che gli oggetti compiono ed esauriscono i contenuti.

Moda e fotografia costituiscono, come vettori di una straordinaria accelerazione del tempo, un unico blocco riflessivo dell'osservatore. È sulla scoperta di una manifestazione immediata della vita e della forma, desunta dall'esperienza della moda e degli choc procurati dalle istantanee fotografiche, che McLuhan costruisce un punto di vista mediologico sui processi culturali:

Non è forse evidente che non appena la sequenza lascia il posto alla simultaneità, si entra nel mondo della struttura e della configurazione? [...] Ciò non era per nulla ovvio prima della velocità elettrica e del campo totale. Sembrava allora che il messaggio fosse “il contenuto” e la gente soleva chiedersi cosa volesse rappresentare un quadro, anche se non si poneva mai questa domanda a proposito di una melodia, di una casa o di un abito, in quanto per queste cose conservava un certo senso dello schema generale, cioè *dell'unità tra forma e funzione* [ivi, 20-21, corsivo mio].

I due passi sono strettamente correlati; la “fotografia” è il tempo e la forma dell'esperienza, mentre il “medium” è il punto di vista raggiunto dall'osservatore sulla frammentarietà del vissuto. McLuhan restituisce un'immagine dell'esistenza come susseguirsi di istanti isolati e distanti tra loro, vitali e caduchi al tempo stesso. Prive di finalità, le circostanze rivestono tuttavia una funzione essenziale; esse modellano di volta in volta le forme dell'esperienza fino a determinare intere configurazioni psichiche o sensoriali. McLuhan lancia sulla storia antica e moderna uno sguardo che rivolge l'attenzione ai più profondi e intimi legami tra l'individuo e le sue abitudini: le abitudini fungono da contenitori, mentre l'individuo appare come una “pasta molle”, infinitamente adattabile e conformabile.

La vista, che la scrittura mette in risalto a discapito di altri sensi, è il principio attorno a cui si organizza un mondo virtuale del tutto antitetico rispetto a quello inaugurato dalla fotografia e dalla televisione. Il ruolo assegnato da McLuhan ai sensi come origine della vita psichica (e sociale) è affine al ruolo svolto dallo choc nella quotidianità: è il risultato di uno scontro epocale in cui la scrittura perde terreno rispetto alla potenza delle immagini: taglienti, frammentate e contingenti, le immagini percuotono lo spettatore generando reazioni in cui avviene una simultanea compresenza della mente e del corpo. Da questi effetti preliminari, che percorrono il corpo dello spettatore come un lampo, si diramano le immagini mentali, che costituiscono, nel corso della vita quotidiana, i tasselli e i frammenti della storia psichica individuale. Come i media nella storia delineata da McLuhan, così le immagini non godono di alcuna autonomia: sin da principio esse sono il riflesso, le protesi dello spettatore.

Nella messa a punto di una rappresentazione mediologica della storia, McLuhan privilegia il legame tra immagine e sensi contro il mondo dell'alfabeto e della scrittura. Una polarità del pensiero – i linguaggi del sentire *vs* i linguag-

gi della vista – che percorre sottotraccia la quasi integralità della riflessione di McLuhan, dando vita ad un insieme di distinzioni produttive – elettricità contro meccanicità, televisione contro giornali, configurazioni contro oggetti, mito contro immagine – che strutturano in profondità il punto di vista del presente sull'antico: anche la scrittura apparirà, alla luce dell'immagine, come un medium che potenzia alcuni sensi a discapito di altri.

### *3. Osservatore*

Al centro si trovano – ed anche questo è un effetto della moda sulle forme della conoscenza: mi riferisco alla centralità attribuita al consumo e non ai meccanismi di produzione – le immagini dell'osservatore, ovvero i modi in cui la storia arriva ad impressionare le facoltà percettive del singolo:

Non è che il passato getti la sua luce sul presente o il presente la sua luce sul passato, ma immagine è ciò in cui quel che è stato si unisce fulmineamente con l'adesso in una costellazione. In altre parole: immagine è la dialettica in posizione di arresto. Poiché mentre la relazione del presente con il passato è puramente temporale, continua, la relazione tra ciò che è stato e l'adesso è dialettica: non è un processo ma un'immagine, a salti. Solo le immagini dialettiche sono immagini autentiche (cioè non arcaiche) [Benjamin 1997, 113].

L'immagine dialettica riguarda i rapporti tra presente e passato, su cui ci si è soffermati nel paragrafo precedente; essa riguarda da vicino anche la tensione che si instaura tra osservatore e fenomeno, un rapporto che supera l'opposizione tra soggetto e oggetto mettendo al centro della riflessione gnoseologica la rappresentazione degli eventi.

Le circostanze giungono ad impressionare l'attenzione dell'osservatore quando procurano l'esperienza, spesso impercettibile, della discontinuità del tempo. Lo choc istituisce il bisogno volontario (quando l'osservatore vi ritorna ossessivamente) o involontario (quando l'evento evoca un dettaglio che si credeva sopito) del ricordo. La coscienza, che si allinea al ricordo, compie un estenuante lavoro analitico sulle scene e gli stati emotivi, che in principio dimorano disparati o con-

fusi; sfaccettando la materia fino a disgregarne i confini, l'osservatore visualizza in un istante i minuti legami che uniscono e compenetrano le differenti parti della riflessione:

Come nei mosaici la capricciosa varietà delle singole tessere non lede la maestà dell'insieme, così la considerazione filosofica non teme il frammentarsi dello slancio. Entrambi si compongono di elementi disparati; nulla potrebbe trasmettere con più efficacia lo splendore trascendente dell'icona, o della verità [...] Il valore dei singoli frammenti di pensiero è tanto più decisivo quanto meno immediato è il loro rapporto con l'insieme, e il fulgore della rappresentazione dipende dal valore di quei frammenti come lo splendore del mosaico dipende dalla qualità del vetro fuso [...] Il rapporto fra l'elaborazione micrologica e la forma globale esprime quella legge per cui il contenuto di verità di una teoria si lascia cogliere solo nella più precisa penetrazione dei singoli dettagli di un concetto [Benjamin 1998, 4].

Poiché nelle idee non sono incorporati i fenomeni [...] Tuttavia, esse rimangono oscure là dove i fenomeni non si riconoscono in esse e non si raccolgono intorno ad esse [...] Si pone allora la questione di come raggiungano i fenomeni. E la risposta sarà: nella rappresentazione dei fenomeni stessi [ivi, 9-10].

Il rapporto tra immagine ed esperienza è immediato. È una forma di comunicazione in cui il fenomeno e la sua esposizione coincidono. Gli eventi che circondano l'osservatore, abitudini e non propriamente oggetti, non si lasciano classificare o riprodurre linearmente, perché in quest'ultimo caso si rinunciarebbe da subito all'ambito della "verità". In un attimo – il linguaggio che nomina i frammenti della vita quotidiana e li dispone in una configurazione del pensiero – essi si sottraggono dal corso vuoto del tempo, e divengono leggibili.

Al ritmo della rappresentazione inerisce una discontinuità temporale, un repentino slittamento dal piano frammentato e non ancora del tutto consapevole delle minuzie, in cui la riflessione giace e si espande, al piano della coscienza, l'attimo in cui l'osservatore raggiunge un colpo d'occhio sui legami che compenetrano le parti.

La coscienza conserva le tracce dei momenti che l'hanno preceduta, ma possiede lo spessore di un'icona che trascende e al contempo lega le parti di cui è costituito il percorso. La riflessione, frammentandosi, preme verso una risoluzione

finale. Al cospetto dell'icona, i momenti che hanno preceduto il sopraggiungere della coscienza assumono d'improvviso le fattezze di un passato. Non si tratta evidentemente di ciò che è spento o morto, bensì del passato della coscienza: un sostrato della riflessione divenuto come per soprassalto immediatamente chiaro e distinto agli occhi dell'osservatore.

Al contatto con una coscienza riflettente il fenomeno si sottrae dal corso vuoto e omogeneo del tempo, l'immagine di un accumulo di rovine che la storia lascia al suo passaggio. Le minuzie, spinte alle massime potenzialità espressive, raggiungono un elevato grado di perfezione stilistica, e mostrano una profonda quanto inattaccabile compenetrazione interna. In un momento l'osservatore lancia uno sguardo d'insieme sulla varietà dei frammenti che hanno costituito il percorso e che adesso compaiono come i "gangli vitali", insostituibili, di esso. Nessuno dei momenti di cui la riflessione è costituita, anche al termine del percorso, è da considerare come perfettamente finito, dal momento che la loro viva e costante compenetrazione è l'immagine di un processo compiuto ma ancora in potenza.

Istituendosi, la coscienza compie uno sdoppiamento tra l'io e il vissuto, attimo in cui l'evento, che continua a contrassegnare la vita quotidiana, raggiunge lo spessore di un'immagine. È un potenziamento delle capacità analitiche ma anche un improvviso arresto del vissuto ("una dialettica in posizione di arresto" o "una dialettica nell'immobilità"): una rappresentazione "mortifera" e, come tutto il resto, transitoria. Le immagini dell'osservatore non appartengono né si inseriscono in una tradizione codificata. Per questo esse sono autenticamente vive, ma anche il riflesso della solitudine a cui l'individuo della metropoli è abbandonato. Le immagini sono i lasciti di un viaggio che il singolo compie logorando il proprio stesso corpo nel mentre "la collettività cade o sprofonda in un sonno sempre più profondo".

L'osservatore è qui al contempo nella posizione di un fruitore. Se i fenomeni si concretizzano laddove diventano modi d'essere, le immagini, di riflesso, sono la trasposizione linguistica di questi stessi "abiti" che hanno permeato la vita quotidiana senza che l'individuo potesse opporre loro alcuna difesa o resistenza. L'interpretazione della storia si polarizza sull'istante presente, annullando ogni linearità del tempo. Ad una linea cronologica di eventi si sovrappone una costellazione di immagini tra loro discontinue. Al pari delle fotografie, le immagini

dell'osservatore “strappano” gli oggetti dal *continuum* a cui appartengono e conferiscono loro una piena visibilità. In virtù di una simile contingenza, le immagini sono storicamente determinate e in nessun modo assimilabili alle “essenze” della fenomenologia: “Ciò che distingue le immagini dalle essenze della fenomenologia è il loro indice storico. Queste immagini devono essere assolutamente distinte dalle categorie della scienza dello spirito, il cosiddetto habitus, stile” [Benjamin 2002, 517]. Non solo le immagini appartengono ad un'epoca determinata, ma soprattutto esse giungono a leggibilità solo in un momento determinato (“l' adesso della conoscibilità”), quando le circostanze, in seguito a una lunga stratificazione quotidiana, e “cariche di tempo” fino a frantumarsi, si lasciano decostruire fino al raggiungimento di una forma chiara e distinta.

Simmel, Benjamin e McLuhan delineano un'immagine della conoscenza come piano in cui convergono il linguaggio e il fenomeno, senza che sia dato scorgere alcun tipo di distanziamento tra i due ambiti:

Nella misura in cui queste potenze sono organicamente intrecciate nelle radici e nelle fronde dell'intera vita storica di cui facciamo parte nell'effimera durata di una cellula, il nostro compito nei loro confronti non è quello di accusare o di perdonare: solo quello di comprendere [Simmel 1995, 56-57].

Metodo di questo lavoro: montaggio letterario. Non ho nulla da dire. Solo da mostrare. Non sottrarrò nulla di prezioso e non mi approprierò di alcuna espressione ingegnosa [Benjamin 2002, 514].

Decifrare le configurazioni [...] Ed è solo in questo modo che si possono individuare i principi e le linee di forza del medium [McLuhan 2002, 23].

Nella rappresentazione stessa dei fenomeni, un estenuante lavoro analitico che “sbriciola” senza arresto la materia, l'osservatore raggiunge un'esposizione compiuta, benché provvisoria, dei processi da cui è attraversato. In *Understanding media*, nella *Metropoli* di Simmel o nei *Passages* di Benjamin, indagini che non possiedono una tensione classificatoria, bensì lo spessore di una costellazione organica dell'osservatore, il lettore si addentra nella materia senza mai poter distinguere le immagini storiche da quelle del pensiero. Nella scrittura le idee e i fenomeni formano un unico movimento e raggiungono un'esposizione aperta sul

lettore. È un ordine del discorso che conserva sottotraccia il passaggio, avvenuto per salto, dal piano dell'indistinto a quello dell'esposizione compiuta: le tracce e le impronte di un percorso divenuto progressivamente chiaro agli occhi di un io. Il salto temporale che contraddistingue i due stati dell'osservatore è il segno del più alto grado di attualità raggiunto dal fenomeno: le immagini, emerse nel corso della rappresentazione, mai desunte *a priori*, sono così intrise delle più profonde esigenze dell'io. Soltanto all'interno di questo percorso, in cui le singole parti sfaccettano al massimo grado la materia compenetrandosi *a posteriori*, è dato per l'osservatore acquisire un'immagine compiuta della riflessione. Il lettore afferra in un istante quel groviglio di problemi e vi riconosce, ma sotto un'altra luce, i diversi momenti del vissuto. Nell'uso che un lettore – così intimamente modellato dal testo, quasi fosse divenuto una proiezione del discorso – compie dei frammenti della riflessione, anche in direzione sparsa e isolata, il testo rivive e conserva la sua attualità.

#### 4. *Stili di vita*

L'assunto che le immagini non siano arcaiche, ma “cariche” di attualità come un abito alla moda, rivela più ampie implicazioni estetiche e sociologiche:

Mentre però l'educazione delle passate generazioni ha fornito loro nella tradizione, nell'istituzione religiosa, un'interpretazione di questi sogni, l'educazione odierna tende invece semplicemente alla distrazione dei bambini. Proust poteva presentarsi come un fenomeno ineguagliato solo in una generazione [...] che, più povera delle precedenti, fosse abbandonata a se stessa, e potesse perciò impadronirsi solo in modo isolato, frammentario e patologico dei mondi infantili [Benjamin 2002, 432].

La molteplicità delle immagini è il riflesso di un'esistenza priva di personalità: un modo di vita che cresce a stento, giorno dopo giorno, sulla scorta delle circostanze. È l'immagine della solitudine, di un io abbandonato ai grandi e minuti risvolti della vita quotidiana, ma anche il segno di una crisi irreversibile (un essere inattuale, antiquato) della formazione e delle agenzie predisposte rispetto a

un tempo non codificabile, classificabile. Per caso e nelle forme della distrazione infantile (gli itinerari dell'osservatore descritti nel paragrafo precedente), l'io può ora impadronirsi delle esperienze vissute:

Se al centro si trovano le immagini dell'osservatore, le narrazioni e i racconti, intesi come sistemi compiuti di senso, vengono sospinti ai margini. Le sequenze della pubblicità o del cinema sono costruite sugli effetti e sugli choc che procurano in chi guarda [cfr. Benjamin 2002], stabilendo una stretta continuità con le prime intuizioni romantiche sull'opera come medium "aperto" sul lettore:

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

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

Io per esprimere l'effetto indefinibile che fanno in noi le odi di Anacreonte non so trovare similitudine ed esempio più adatto di un alito passeggero di venticello fresco nell'estate odorifero e ricreante, che tutto in un momento vi ristora in certo modo e v'apre come il respiro e il cuore con una certa allegria, ma prima che voi possiate appagarvi pienamente di quel piacere, ovvero analizzarne la qualità, e distinguere perché vi sentiate così refrigerato già quello spiro è passato, conforme appunto avviene in Anacreonte, che e quella sensazione indefinibile è quasi istantanea, e se volete analizzarla vi sfugge, non la sentite più, tornate a leggere, vi restano in mano parole sole e secche, quell'arietta per così dire, è fuggita, e appena vi potete ricordare in confuso la sensazione che v'hanno prodotta un momento fa quelle stesse parole che avete sotto gli occhi [Leopardi 1991, 42].

Rispetto al modello umanistico del canone e della memoria, nel quale il valore dell'opera appare come una qualità interna al testo [cfr. Benjamin 1982],

nella teoria romantica, la durata dell'opera coincide con l'attimo del consumo. L'esperienza della fruizione ripete il tempo e il ritmo della moda: un addentrarsi, quasi un essere rapiti, nel vortice del testo, a cui succede la sensazione desolata della fine, della "morte". Ciò non esclude che parti dell'opera possano rivivere nel ricordo del fruitore, ma esse saranno soltanto tracce del presente. Il mito, la cui funzione si riduce ad attrarre e incastrare il fruitore in un vortice di sequenze, viene come dissolto dall'interno, mediante la messa in tensione degli elementi che costruiscono la sua stabilità. Il consumo annulla il mito come realtà, "la simultanea affermazione della realtà e della natura" [cfr. Barthes 1957], e lo fonda come immagine vivente, transeunte, della storia.

### *Conclusioni*

Ciò che si è voluto compiere, rispetto ai testi citati, è un procedimento di storia e genealogia della cultura, più che di comparatistica. Con esso, alcuni momenti del pensiero ottocentesco diventano gli strumenti che aiutano a leggere Benjamin e McLuhan. L'estetica romantica appare come una straordinaria preistoria dei momenti più alti della riflessione mediologica moderno-contemporanea. Al tempo stesso, alla luce degli strumenti forniti dalla conoscenza di Simmel, Benjamin e McLuhan, l'estetica ottocentesca svela al suo interno connessioni sistematiche, che, altrimenti, resterebbero in ombra. Preistoria, perché le tecnologie moderne sono ancora fuori dall'orizzonte romantico, benché, a volte, esse sembrino davvero pre-sentite.

Il rapporto storico e teorico tra effimero e comunicazione mette in rilievo una tradizione di pensiero che congiunge gli studi umanistici alle ricerche sui media: una tradizione che stabilisce una linea di continuità tra la metropoli e i media dell'immagine, tra ottocento e novecento, delineando un'idea di comunicazione come forma e sostanza dell'esperienza individuale o collettiva.

Simmel, Benjamin e McLuhan formano un *corpus* teorico nel quale le tecnologie e le forme dell'esperienza formano un *unicum* originario e inscindibile. I media non sono intesi come una sfera della vita sociale, bensì come il piano al cui interno avvengono e si articolano le differenti potenzialità della storia: alla

metropoli si devono le principali tendenze psicologiche, politiche e sociali del XIX secolo (intelletto, produzione e consumo, denaro, distrazione, moda, cultura oggettiva e soggettiva, identità, stile di vita, città grande e città piccola), mentre all'elettricità sono riconducibili i tratti dominanti del presente (protesi, abitudini e assuefazioni, flussi, effimero).

Simmel, Benjamin e McLuhan mettono in rilievo un percorso storico articolato per tappe e passaggi essenziali tra Ottocento e Novecento: la nascita e l'affermazione della metropoli, la diffusione e il potere della fotografia, l'avvento del cinema e della televisione, il mondo delle reti. Si tratta di uno sfondo talmente ricco da consentire oggi, mediante uno sguardo retrospettivo, di visualizzare i meccanismi fondamentali che di volta in volta accompagnano l'apparire e l'affermarsi di un nuovo medium. L'innovazione tecnologica presenta una configurazione di momenti che, sulla scorta del percorso compiuto, potrebbero essere così sintetizzati: a) il nuovo medium introduce particolari trasformazioni dello spazio e del tempo (si pensi alla metropoli rispetto alla città di provincia o alla fotografia rispetto alla pittura); b) il nuovo medium modifica i modi e le forme della percezione sensoriale (è emblematico il caso della televisione e la sua influenza sui sensi della vista e del tatto); c) ogni medium attiva pratiche e abitudini che riconfigurano il funzionamento psichico individuale (intelletto, sentimentalità, identità, stile di vita) come anche la forma delle strutture sociali (sfera pubblica e privata, gruppi sociali, produzione e consumo, opinione e immaginario); d) il nuovo medium stabilisce una serie di relazioni con un passato prossimo o lontano; tale rapporto appare guidato dai concetti di simultaneità, discontinuità e attualizzazione; e) ogni medium modifica il sistema delle tecnologie pre-esistenti, usurandole e "superandole" (si pensi a come le reti stiano rendendo obsolete le forme precedenti di organizzazione, conservazione e trasmissione delle informazioni); f) ogni medium è vissuto dalla collettività secondo una fenomenologia che prevede un doppio tempo: dapprima un atteggiamento di paura e desiderio verso il nuovo, successivamente una progressiva assuefazione quotidiana (tale assuefazione ne mette in luce tanto i punti di forza quanto le insufficienze, le debolezze e i possibili punti di rottura).

*Riferimenti Bibliografici*

ABRUZZESE, A.

2003, *Lessico della comunicazione*, Meltemi, Roma.

2015, *Punto zero. Il crepuscolo dei barbari*, Luca Sossella, Roma.

ACCARINO, B.

1993, *Le cose che chiamano. Tempo e istituzioni in Simmel*, "Aut-aut", n. 257, pp. 35-58.

ASMANN, A.

2012, *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives*, Cambridge University Press, Cambridge.

BARTHES, R.

1957, *Mythologies*, Éditions du Seuil, Paris.

BENJAMIN, W.

1982, *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco*, Einaudi, Torino.

1997, *Sul concetto di storia*, Einaudi, Torino.

1998, *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino.

2002, *I passages di Parigi*, Einaudi, Torino.

2012, *Aura e choc*, Einaudi, Torino.

BLOOM, H.

1994, *The Western Canon: The Books and School of the Ages*, Harcourt, London.

BLUMENBERG, H.

1993, *Denaro o Vita. Uno studio metaforico sulla consistenza della filosofia di Georg Simmel*, "Aut-aut", n. 257, pp. 21-34.

BODEI, R.

1993, *Tempi e mondi possibili. Arte, avventura, straniero in Georg Simmel*, "Aut-aut", n. 257, pp. 59-71.

BOUDON, R.

1989, *La teoria della conoscenza nella "Filosofia del denaro" di Simmel*, "Rassegna italiana di sociologia", n. 4, pp. 473-502,

CACCIARI, M.

1973, *Metropolis*, Officina edizioni, Roma.

CASSETTI, F.

2005, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano.

CAVALLI, A.

1989, *Georg Simmel e Max Weber: un confronto su alcune questioni di metodo*, "Rassegna italiana di sociologia", n. 4, pp. 503-524.

1993, *La categoria del tempo in Georg Simmel: una lettura sociologica*, "Aut-aut", n. 257, pp. 73-83.

CERULO, M.

2014, *La società delle emozioni. Teorie e studi di caso tra politica e sfera pubblica*, Orthotes, Napoli-Salerno.

CLIFFORD, J.

1988, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Harvard University Press, Cambridge.

COSMA, O.

2003, *Le patrimoine littéraire commun des Européens*, Seuil, Paris.

CURTIUS, E.R.

1999, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, La Nuova Italia, Firenze.

DAL LAGO, A.

1985, *Una filosofia del conflitto. Note sull'attualità di Simmel*, "Aut-aut", n. 208, pp. 57-70.

1987, *Il revival simmeliano*, "Quaderni di sociologia", n. 7, pp. 150-159

1993, *Il conflitto della modernità. Il pensiero di Georg Simmel*, Il Mulino, Bologna.

DE CERTEAU, M.

2001, *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma.

DESIDERI, F.

1993, *Il confine delle forme. Dalla "Philosophie des Geldes" alla "Lebensanschauung"*, "Aut-aut", n. 257, pp. 105-119.

FRISBY, D.

1992, *Frammenti di modernità. Simmel, Kracauer, Benjamin*, Il Mulino, Bologna.

HABERMAS, J.

1993, *Georg Simmel su filosofia e cultura*, in Id., *Testi filosofici e contesti*, Laterza, Roma-Bari, pp. 165-177.

HEGEL, G. W.

1997, *Estetica*, Einaudi, Torino.

JANKÈLÈVITCH, V.

1988, *Georg Simmel, filosofo della vita*, in Boella L., a cura di, *Seminario. Letture e discussioni intorno a Lèvinas, Jankèlèvitch, Ricoeur*, Unicopli, Milano, pp. 192-210.

JEDŁOWSKI, P.

2008, *Il sapere dell'esperienza*, Carocci, Roma.

KIERKEGAARD, S.

1957, *La dialettica della comunicazione etica ed etico-religiosa*, in *Studi kierkegaardiani*, Morcelliana, Brescia, pp. 356-413.

KRACAUER, S.

1982, *La massa come ornamento*, Prismi, Napoli.

LEOPARDI, G.

1991, *Zibaldone di pensieri*, Garzanti, Firenze.

MAFFESOLI, M.

1990, *Au Creux des apparences, pour une éthique de l'esthétique*, Plon, Paris.

MCLUHAN, M.

2002, *Gli strumenti del comunicare*, Net, Milano.

MORETTI, F.

1994, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Einaudi, Torino.

MUMFORD, L.

2005, *Tecnica e cultura*, Net, Milano.

NEDELMAN, B.

1989, *Georg Simmel e la sua analisi dei processi autonomi: il carosello della moda*, "Rassegna italiana di sociologia", n. 4, pp. 569-583.

1993, *Accelerazione della vita moderna ed Erleben*, "Aut-aut", n. 257, pp. 120-125.

NOVALIS

1976, *Frammenti*, BUR, Milano.

PETERS, J. D.

1999, *Speaking into the Air. A History of the idea of Communication*, University of Chicago Press, Chicago.

PLATONE

2011, *La Repubblica*, Laterza, Roma-Bari.

POE, E. A.

1995, *La filosofia della composizione*, Edizioni A. Guerini e Associati, Milano.

RAMMSTEDT, O.

1992, *Il programma e le premesse della sociologia di Simmel*, "Rassegna italiana di Sociologia", n. 2, pp. 181-213.

RICOEUR, P.

1983, *Temps et récit. Tome I : L'intrigue et le récit historique*, Seuil, Paris.

SCHILLER, F.

1986, *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, SE, Milano.

1993, *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*, Armando, Roma.

SCHLEGEL, F.

1998, *Frammenti critici e poetici*, Einaudi, Torino.

SCHMIDT, G.

1992, *Simmel: dal relativismo alla filosofia della vita. Una relazione*, "Rassegna italiana di sociologia", n. 2, 1992, pp. 257-277.

SIMMEL, G.

1976, *Il conflitto della cultura moderna*, Bulzoni, Roma.

1982, *La differenziazione sociale*, Laterza, Roma-Bari.

1983, *Forme e giochi di società. Problemi fondamentali della sociologia*, Feltrinelli, Milano.

1984, *Filosofia del denaro*, Utet, Torino.

1989, *Sociologia*, Comunità, Milano.

1995, *Le metropoli e la vita dello spirito*, Armando, Roma.

1998, *La moda*, Mondadori, Milano.

VOZZA, M.

2003, *Simmel*, Laterza, Roma-Bari.