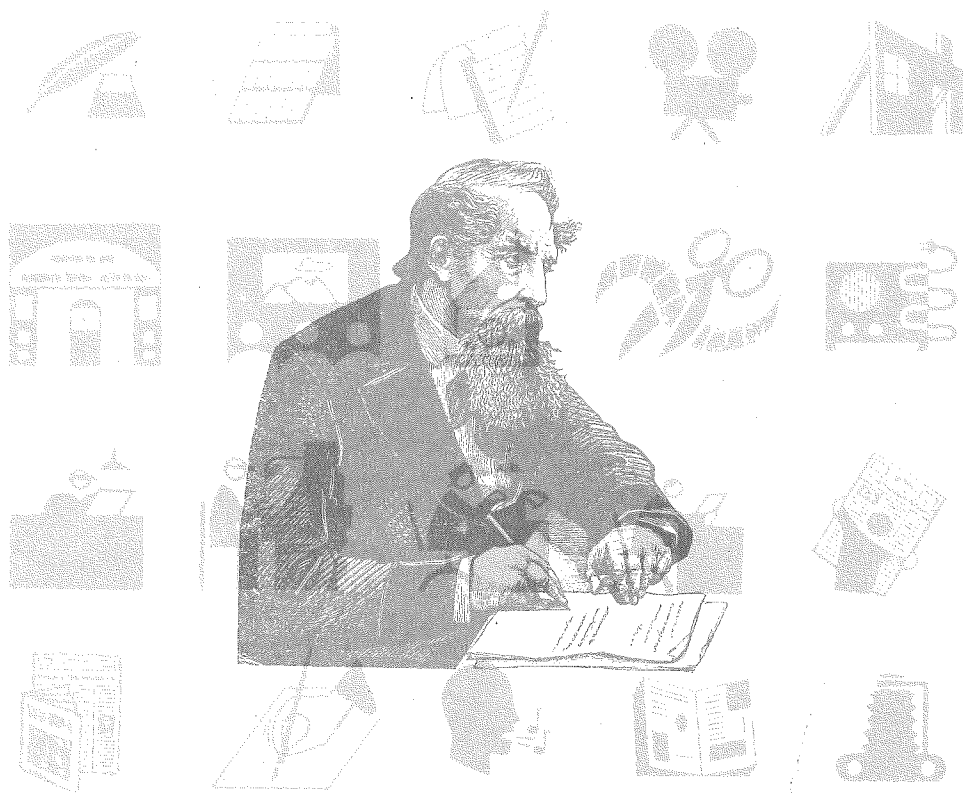


PER UNA STORIA DELLA INDUSTRIA CULTURALE

a cura di Marialuisa Stazio



Per una storia della industria culturale

a cura di Marialuisa Stazio



INDICE

Prefazione	p.	7
----------------------	----	---

Prima sezione - L'uomo, l'ambiente, la cultura

Introduzione	p.	15
Heinz von Foerster - Note per una epistemologia degli oggetti viventi	p.	21
Humberto Maturana - Strategie cognitive	p.	27
Walter Buckley - Teoria dei sistemi e antroposociologia	p.	29
Edgar Morin - Il sistema è un'astrazione della mente	p.	33
Humberto Maturana - Seduzione estetica	p.	35
Edgar Morin - Culturalanalisi	p.	37
Jurij Lotman - La cultura come intelletto collettivo	p.	41
Abraham Moles - Cultura mosaico e pensiero occidentale	p.	45
Jurij Lotman, Boris Uspenskij - Il meccanismo semiotico della cultura	p.	49
Hans Blumenberg - Sguardo su una teoria dell'inconcettualità	p.	53
Gilbert Durand - Intellectus Sanctus	p.	57

Seconda sezione - Il tempo e la storia

Introduzione	p.	59
Lucien Febvre - A proposito di una forma di storia che non è la nostra	p.	67
Marc Bloch - Comprendere il passato mediante il presente	p.	71
C. Wright Mills - L'arte intellettuale	p.	73
Henri-Irénée Marrou - L'esistenziale in storia	p.	75
Raymond Aron - La decisione	p.	79
Fernand Braudel - I tempi della storia	p.	81
Niklas Luhmann - Evento, senso, azione	p.	85
Fernand Braudel - Storia inconsapevole e modelli	p.	89
Peter Burke - Storia, modelli e tipologie	p.	93
Norbert Elias - Danze Sociali	p.	97
Jacques Le Goff - Verso i documenti/monumenti	p.	99

Carlo Ginzburg - Spie. Radici di un paradigma indiziario	p. 103
--	--------

Terza Sezione - Un nuovo ambiente, una nuova cultura

Introduzione	p. 109
Theodor W. Adorno, Max Horkheimer - L'industria culturale	p. 115
Walter Benjamin - L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica	p. 119
Walter Benjamin - L'autore come produttore	p. 123
Theodor W. Adorno - Tipi di comportamento musicale	p. 127
Theodor W. Adorno - Impiego musicale della radio	p. 131
Paul Lazarsfeld, Robert K. Merton - Il ruolo sociale dell'apparato dei mass media	p. 135
Edgar Morin - Il pieno e il vuoto	p. 137
Edgar Morin - Visione Madre	p. 139
Marshall McLuhan - Il medium è il messaggio	p. 141

Quarta sezione - Produzione e consumi

Introduzione	p. 143
Niklas Luhmann - La comunicazione inverosimile	p. 151
Edgar Morin - Prima definizione di sistema	p. 155
Abraham Moles - Caratteristiche generali dei circuiti culturali	p. 159
Karl Marx - Produzione e consumo	p. 161
Pierre Bourdieu - Corrispondenza tra la produzione di beni e la produzione di gusti	p. 167
Umberto Eco - Le differenze dei codici	p. 171
Jesus M. Barbero - Memoria narrativa e industria culturale	p. 175
Roland Barthes - L'intertesto	p. 179
Paolo Fabbri - Regole di co-testo e regole di contesto: competenza comunicativa e regole sociolinguistiche	p. 181
Umberto Eco, Paolo Fabbri - Progetto di ricerca sulla utilizzazione dell'informazione ambientale	p. 187
Jurij Lotman - Creolizzazione della lingua	p. 193

Walter J. Ong - Trasformazione dei media: il libro parlato	p. 197
Louis Chevalier - La realtà della finzione	p. 201

Quinta sezione - Due o tre cose che so di lei...

Introduzione	p. 203
Claude Lévi Strauss - Ouverture	p. 215
Mircea Eliade - Degradazione dei miti	p. 219
Roland Barthes - Continente Perduto	p. 221
Lewis Mumford - Nel tempo remoto dei sogni	p. 223
Stephen Kern - Tempo e telefono	p. 227
Umberto Eco - Do your movie yourself	p. 229
Philippe Perrot - La circolazione delle mode	p. 233
Gilles Lipovetsky - Il potere della moda	p. 237
Marshall McLuhan - Pubblicità e democrazia	p. 241
Peter Burke - La rivoluzione commerciale	p. 243
Raymond Williams - L'artista romantico	p. 247
Alberto Asor Rosa - Lavoro astratto e lavoro concreto	p. 251
Norbert Elias - Romanticismo aristocratico	p. 255
Eric J. Hobsbawm - L'invenzione della tradizione	p. 259
Theodor W. Adorno - Mammuth	p. 263
Appendice bio-bibliografica	p. 265

PREFAZIONE

La nozione di industria culturale ha funzionato da chiave *descrittiva* e *interpretativa* di una formazione economico-sociale che ha costituito il tessuto connettivo dell'intera produzione culturale degli ultimi centocinquanta anni, le cui forme, modi e rapporti di *produzione* e *consumo* sono legate all'industrialismo, al capitalismo, alla società occidentale, alla modernità. Ma pur nell'intenso uso che ne è stato fatto, non si può dire che tale nozione abbia ricevuto definizioni e sistemazioni teoriche adeguate.

Horkheimer e Adorno, quando nel 1947 la introdussero, definirono l'«*industria culturale*» un sistema: un insieme di individui, elementi, dispositivi, apparati in relazione tra loro e coesi in una unità organizzata, in cui si intrecciano e da cui si diramano interrelazioni e interdipendenze con il sistema economico-sociale.

Un sistema che essi descrivono e definiscono al servizio delle esigenze di manipolazione, di controllo e di dominio di una società sempre più gerarchica e autoritaria, strutturata dal capitalismo monopolistico, e che sembra ad essi elaborare e mettere in atto, ordinatamente e scientemente, valori e pratiche adatti a sedare, plasmare, uniformare le coscienze e le esistenze. Nello stesso tempo, essi tracciano i contorni e delineano i comportamenti di una *massa* di consumatori che accetta supinamente, meccanicamente, automaticamente, punti di vista, atteggiamenti, stili di vita, modelli e modalità di consumo che sono «copia e riproduzione» di un processo lavorativo che li spossa dell'esperienza, della capacità di sentire e reagire «spontaneamente» e persino della qualità umana e individuale.

Le ipotesi dei francofortesi, pur attente alla qualità e al funzionamento del sistema di industria culturale, non gli riconoscono alcuna autonomia. Esse indicano utilmente forme e dispositivi, momenti cruciali e processi genetici, punti di vista e «atteggiamenti» di ricerca; guidano la sensibilità per l'interrelazione fra storia passata, realtà presente e potenzialità future ed evidenziano le relazioni fra la *qualità* dei prodotti culturali, i modi e i rapporti di produzione ed il ruolo e la posizione in essi occupato dall'autore. Ma in esse non riescono a trovar posto le dinamiche e le conflittualità interne al sistema, da quelle relative alla forza lavoro intellettuale nell'impatto con le esigenze della produzione e del mercato, a quelle della coesistenza e dello scontro di codici, linguaggi, culture, modelli, consumi e stili di vita differenti; l'unità del sistema si compatta attorno al «potere di coloro che sono economica-

mente più forti sulla società stessa»¹, facendo sì che «ciò che può rappresentare un passivo per una singola ditta(...) è un costo ragionevole per il sistema nel suo complesso»². I meccanismi economici, l'organizzazione del lavoro, i ritmi «d'acciaio» della produzione capitalistica incatenano talmente i consumatori «corpo ed anima, che essi soccombono senza resistere a tutto ciò che viene loro propinato»³.

Vi sono stati, nella storia degli studi sull'industria culturale e sulla comunicazione di massa, altri approcci che hanno fatto implicitamente o esplicitamente riferimento alla nozione di *sistema*.

Per Edgar Morin, ad esempio, la cultura di massa elaborata negli apparati dell'industria culturale - in quanto nuova forma di cultura dell'età contemporanea - non può essere affrontata che «come un complesso di cultura, civiltà e storia», nella sua totalità. Il che presuppone l'uso di un metodo *globale* e quindi *autocritico*, che tenda «non soltanto a cogliere un fenomeno nelle sue interdipendenze, ma anche a cogliere l'osservatore stesso nel sistema delle relazioni»⁴.

Il lavoro moriniano ha posto in luce alcune delle caratteristiche che percorrono e qualificano l'intero processo della cultura di massa: la dinamica tra standardizzazione e innovazione legata tanto alle strutture profonde dell'immaginario - con le sue gabbie di lunga durata - tanto alle esigenze della produzione e del consumo seriale, in cui *repetitio* e *innovatio* devono entrambe trovar posto; il sincretismo delle forme, degli archetipi, delle mitologie dell'immaginario collettivo con la superficie della produzione routinaria; la contaminazione fra reale e immaginario che colora di romanzo la cronaca e di realismo la fiction; la dialettica che la cultura di massa promuove nel consumatore, contemporaneamente teso ad imitare i suoi «doppi» nella ricerca della felicità individuale e della pienezza della vita, e nello stesso tempo a proiettare su di essi i bisogni inespressi o impossibili, disperdendo la sua esistenza in vite vicarie e immaginarie, ma tentando anche - talvolta - di trasformarla.

L'attenzione di Morin è concentrata sulla *cultura di massa* più che sull'*industria culturale*, e la sua analisi si focalizza principalmente sul rapporto fra consumatore e «oggetto di consumo». Ma, anche nel suo disegno, non si distinguono, se non per brevi lampi, in quel pubblico - che pure conferisce «anima e carne» a ciò di cui fruisce⁵ - differenze culturali, regionali, sociali, di classe, di sesso, di razza, di religione e d'istruzione, i livelli e le modalità di lettura, di attenzione, di accettazione o di rifiuto: tutta la complessità di sistema di sistemi di sistemi del «pubblico». Non si distinguono gli insiemi, i sistemi specifici, che ogni mezzo crea con i suoi utenti (se non - ma anche qui quasi «inconsapevolmente» - per quanto riguarda l'insieme cinema-spettatore cinematografico). Di conseguenza, non vengono compiuta-

¹ Cfr. Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialettica dell'Illuminismo*, Einaudi, Torino 1980, p.127.

² *ibidem*, p. 141.

³ *ibidem*.

⁴ Cfr. Edgar Morin, *L'industria culturale*, Il Mulino, Bologna 1963, p. 17.

⁵ Cfr. Edgar Morin, *Il cinema o l'uomo immaginario*, Feltrinelli, Milano 1982, p. 153.

mente evidenziati i rapporti di «solidarietà, concorrenza, antagonismo» che si creano all'interno dei sistemi, fra un sottosistema e l'altro e con il sistema nel suo complesso: Morin non è mai tornato indietro a ripensare esplicitamente e sistematicamente i suoi scritti sull'industria culturale alla luce del successivo lavoro sul "metodo" e la complessità⁶.

Affermare che non si è ancora pervenuti ad una definizione e ad una sistemazione teoriche soddisfacenti del concetto di «*sistema di industria culturale*» non sembra azzardato nemmeno in riferimento all'intero orizzonte di studi costituitosi attorno al vasto campo della comunicazione di massa poiché, in generale, laddove l'industria culturale viene considerata come un sistema, non ne vengono indicate sufficientemente - e tanto meno "sistematicamente" - le caratteristiche e il funzionamento, privilegiando piuttosto le teorie generali e l'analisi del ruolo di dominio, di controllo o di equilibrio sociale. Inoltre, gli approcci volti ad analizzare il sistema dell'industria culturale e delle comunicazioni di massa all'interno di sovrasistemi sociali, culturali, territoriali, economici, prestano scarsa attenzione all'autonomia e alle emergenze del sistema stesso, alle dinamiche organizzazionali che gli sono proprie e, generalmente, sono carenti nei metodi e nelle tecniche di approccio e di ricerca "sul campo". Al contrario, laddove si procede ad analisi specifiche ed empiriche sugli apparati e sui messaggi - sulle loro componenti, strutture, effetti, contenuti - questi aspetti vengono colti perlòpiù isolatamente: «l'organizzazione e il sistema si dissolvono»⁷.

Nel loro insieme le ricerche, gli studi, le teorie che costituiscono il variegato panorama della "massmediologia" hanno costruito un sistema di conoscenze utilizzabile per la costruzione

⁶ Altra teoria che fa esplicito riferimento al concetto di sistema è quella struttural-funzionalista, nel cui quadro concettuale è stata collocata - più o meno esplicitamente - anche l'analisi dei media. L'ipotesi funzionalista considera il sistema dei media come uno dei sottosistemi che presiedono alla soluzione degli imperativi funzionali e prende in esame le funzioni e disfunzioni che esso assolve rispetto al sistema sociale.

Quest'area di ricerca ha significamente influenzato l'ipotesi, detta di «usi e gratificazioni», dedicata all'analisi delle *funzioni degli usi che i consumatori fanno dei media e dei messaggi*, che articola al suo interno un paradigma di ricerca complesso, rimasto invero più teorico che applicato, data l'estrema difficoltà di "tenere", con il medesimo livello di attenzione e approfondimento, tutti gli elementi che mette in gioco. Tale l'ipotesi - che si basa anch'essa sul presupposto dell'esistenza di sistemi e sottosistemi sociali, fra cui, ovviamente, quello dei media - ha definitivamente portato alla ribalta degli studi il problema delle diverse motivazioni, funzioni e possibilità, e delle mediazioni sociali e individuali che caratterizzano il consumo, ma ha però contribuito a focalizzare la ricerca sul problema degli "effetti", mutilando ancora una volta il sistema della sua autonomia, delle logiche e dinamiche interne, e rimandando una volta di più l'analisi della sua "qualità" intrinseca.

⁷ Edgar Morin, *Il Metodo. Ordine, disordine organizzazione*, Feltrinelli, Milano 1983, p. 186.

La preoccupazione degli "effetti" ha condizionato, sin dai loro inizi, gli approcci empirici che, nella progressiva elaborazione teorica, hanno messo in luce aspetti che sono rimasti fondamentali, sia per quanto riguarda la composizione dei pubblici e i modelli di consumo, sia per quanto riguarda le mediazioni sociali che caratterizzano il consumo.

È anche grazie a questi studi se la riflessione sulle comunicazioni di massa si è aperta alla considerazione delle strategie di percezione, interpretazione, memorizzazione del consumatore e delle relazioni fra cultura, interessi, attitudini, età, sesso, grado di istruzione del consumatore e le modalità, le caratteristiche, i modi e i tempi del consumo.

Per una panoramica esaustiva e produttivamente legata ad una ipotesi interpretativa, da cui emergono connessioni e rapporti tra le diverse direzioni di ricerca, si vedano i libri di Mauro Wolf, *Teorie delle comunicazioni di massa*, Bompiani, Milano 1985; *Gli effetti sociali dei media*, Bompiani, Milano 1992.

di modelli di indagine sugli effetti, sui contenuti, sugli emittenti e sulle relazioni fra media, condizioni sociali e prospettive individuali ma manca, allo stato attuale, uno schema di analisi e interpretazione delle qualità del sistema e delle sue condizioni di funzionamento. Anche le specificità dei campi di studio - così come dimostra la pratica dell'uso alquanto indifferenziato, nel linguaggio comune, ma anche in quello accademico, delle denominazioni di «*industria culturale*», «*cultura di massa*», «*comunicazione di massa*» - non sono chiarite in maniera definitiva, né lo sono le competenze necessarie ad affrontare i tre differenti "oggetti".

Il patrimonio più ricco sembra, così, essere quello dei metodi, degli strumenti di indagine elaborati dalla *communication research*, che, d'altro canto - uniti al bisogno acuto e socialmente diffuso di *capire*, di aggredire questo oggetto complesso - appaiono anche come l'unico denominatore comune capace di definirne la specificità⁸.

Tale situazione di *carezza* - che in realtà determina l'inesistenza di una disciplina specificamente "massmediologica", conflueno lo studio delle comunicazioni di massa nell'ambito di discipline come la sociologia, la psicologia, la semiotica - ci sembra poter essere ricondotta anche a una scarsa pratica della *memoria*.

Ogni disciplina, ogni sapere, non può prescindere da quel continuo riannodare presente e passato volto a costituire la *tradizione*: ciò che permette a ogni generazione di "salire sulle spalle" di quelle che l'hanno preceduta.

Nel campo di studi "massmediologici" questo lavoro è ancora agli inizi, turbato nelle fondamenta da un materiale ancora tanto "disordinato" - generato com'è da paradigmi, ipotesi, interessi disparati e legati alla contingenza o alla curiosità intellettuale - da rendere «insensato qualunque tentativo di giungere a una sintesi soddisfacente ed esaustiva»⁹.

Ma, troppo scarsamente coltivata è anche la memoria relativa al passato dell'"oggetto", la ricerca sulle forme che storicamente hanno assunto la comunicazione e l'industria culturale.

La storia dell'industria culturale è sicuramente un ambito privilegiato per la riflessione sulle categorie, gli strumenti e le loro condizioni d'uso, ma anche per la precisazione e il perfezionamento dei quadri teorici.

Siamo attualmente in una fase in cui coesistono - più o meno conflittualmente - forme, linguaggi, tipologie espressive, modi di produzione e modalità di consumo riferibili tanto alla "vecchia" riproducibilità tecnica, quanto alla nuova *producibilità elettronica*, ed in cui nozioni come «comunicazioni di massa», «prodotto di massa» e «media», non sono più in grado di rendere ragione esaustivamente dell'universo comunicativo.

⁸ Di questa opinione sembrano essere Marino Livolsi e Franco Rositi, curatori de *La ricerca sull'industria culturale. L'emittente, i messaggi, il pubblico*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1988, interessante e aggiornata ricognizione sui metodi e sulle tecniche di ricerca, aperta anche a problematiche di tipo generale.

⁹ Così si esprime Mauro Wolf, in *Teorie delle comunicazioni di massa* (cit., p. 9). L'autore però aggiunge che, se si vuol rendere conto «soltanto» delle tendenze più diffuse e consolidate, di ciò che in questo campo intricato è divenuto o sta diventando una "tradizione" di studio, il tentativo allora appare possibile.»

L'«industria culturale» è una forma ormai al tramonto e - se non ha ancora ricevuto definizioni né indagini capaci di esaurirla nella sua natura di oggetto complesso - il problema storico della ricostruzione della sua genesi, del formarsi e svilupparsi dei suoi linguaggi, del processo di integrazione culturale e di *acculturazione* che ne è stato alla base, non è stato ancora affrontato, se non sporadicamente e con molte soluzioni di continuità.

Questa antologia vuol rappresentare, allora, uno strumento per il tentativo di mettere a fuoco un oggetto - l'*industria culturale* - e di delineare contemporaneamente un campo di studio ancora tutto da inventare: la *storia* dell'*industria culturale*.

Nel far questo vorremmo partire ancora una volta proprio dal concetto di sistema¹⁰.

L'*industria culturale* è un sistema «uno e molteplice», «uno e diverso», in cui le conflittualità crescono e si moltiplicano nella stessa misura delle concorrenze e delle sinergie; le capacità auto-organizzative sono stimolate e insieme turbate dalle forze del «disordine», i movimenti centripeti si intrecciano a quelli centrifughi¹¹. Essa va considerata un «sistema di sistemi di sistemi»¹², in cui la complessità delle interrelazioni interne ad ogni singolo sistema - in quanto «unità organizzata di interrelazioni fra elementi, azioni, individui»¹³ - e i rapporti di complementarità, concorrenza, antagonismo con i sovrasistemi sociale, economico, politico, formativo, con i sistemi subordinati che la compongono richiede competenze e attitudini molto duttili e diversificate. Inoltre, nei prodotti che offre, nelle memorie e nelle culture dei produttori, nelle storie e nelle routines degli apparati, nelle capacità di lettura dei consumatori, sono sedimentati arte, storia, letteratura; culture locali, familiari, professionali, di classe, di ceto; rappresentazioni, immagini, simboli, segni, miti.

Lo studio dell'*industria culturale* presuppone un arco di conoscenze straordinariamente esteso: buona parte delle segmentazioni e suddivisioni in cui la tradizione, l'accademia, la convenzione e l'abitudine hanno scomposto gli studi umanistici e le scienze dell'uomo va a ricomporsi nel sistema di conoscenze necessarie ad affrontare una sua *storia*¹⁴.

La storia è una disciplina che per sua tradizione e natura presuppone la disponibilità al rischio intellettuale dello studioso - capace di parlare e contaminare più linguaggi scientifici - e funge da campo di verifica per teorie e ipotesi formulate in altri ambiti¹⁵.

¹⁰ La nozione di sistema cui facciamo riferimento è quella che Edgar Morin ha delineato nel corso del suo lavoro sul metodo e la complessità e durante un itinerario di ricerca tendente a coniugare e a integrare campi e discipline che vanno dalla biologia, all'antropologia alla sociologia. Il riferimento alla bibliografia moriniana rappresenta una costante di questo volume, al cui centro è soprattutto *Il Metodo. Ordine, disordine organizzazione*, Feltrinelli, Milano 1985.

¹¹ Cfr. Edgar Morin, *Il Metodo*, cit., in particolare il brano *Prima nozione di sistema*, inserito nella quarta sezione dell'antologia.

¹² Edgar Morin, *Il Metodo*, cit., p.179.

¹³ *ibidem*

¹⁴ «Le scienze umane trovano la loro fecondità più che altro nell'interdisciplinarietà, forse perché in tal modo ricostruiscono parzialmente l'unità multidimensionale del problema umano», E. Morin, *Sociologia della sociologia*, Edizioni Lavoro, Roma 1985, p. 114.

¹⁵ Cfr. Luciano Gallino, *Storiografia e sociologia*, in *Dizionario di Sociologia*, UTET, Torino 1983, pp. 680-695.

Nel caso dell'industria culturale il «*poliglottismo*» scientifico dello storico, la sua attitudine a praticare territori differenti, viene non soltanto messo a dura prova da una inusuale dimensione quantitativa e qualitativa, ma deve adoperare e "controllare" (tanto nel senso di *padroneggiare* che di *sottoporre a verifica*), oltre a concetti, categorie, modelli e teorie tratti dall'economia, dalla sociologia, dalla linguistica, dalla filosofia, dalla psicologia, dalla critica, anche l'apparato teorico e metodologico reso disponibile dalla ricerca sulle comunicazioni e la cultura di massa. Una *storia dell'industria culturale* - mentre nelle sue estensioni e interrelazioni, arriva a toccare un considerevole numero di problemi, discipline, argomenti, luoghi, storie - non può fidare su tradizioni, substrati disciplinari e teorici, su ipotesi complessive capaci di render conto del suo grado di complessità, poiché la carenza di riflessione complessiva sul funzionamento e la qualità del sistema dell'industria culturale e la zona di frontiera in cui si colloca questo lavoro, caricano di dubbi l'uso di ciascuno dei diversi approcci e delle diverse metodologie.

Al di là dei talenti personali e delle predisposizioni enciclopediche, una storia dell'industria culturale è sicuramente impresa superiore alle forze e alle competenze di un singolo ricercatore, e può essere pensata soltanto all'interno di una continua, estesa, collettiva, «conflittuale»¹⁶, multidisciplinare pratica di ricerca, dove ogni disciplina - continuando ad esistere in perfetta autonomia - sia in grado di interrelarsi profondamente alle altre e ogni ricercatore sia disposto ad assumere punti di vista inusuali, a mettere in discussione gerarchie, sinossi, verità consolidate e a lavorare sempre su territori di frontiera, in un continuo rovesciamento di prospettive fra alto e basso, interno e esterno, superficie e profondità¹⁷. Modalità di lavoro che appaiono costellate da continui capovolgimenti degli ordini disciplinari, basate sull'integrazione e manipolazione di sistemi valutativi diversi, sulla contaminazione di discipline e campi di studio differenti, e che implicano la necessità di "tradurre" le diverse tradizioni disciplinari per adattare a problemi e usi specifici e continue inferenze.

In un brano di Lotman e Uspenkij sulle «tipologie» della cultura - del resto inserito nel volume - si afferma che le antologie, in quanto appartenenti alla più ampia categoria della «crestomazia», sono testi che caratterizzano le culture «*testualizzate*», in opposizione ai testi che propongono sistemi grammaticali di regole come meccanismi generativi, che caratterizzerebbero - al contrario - le culture «*grammaticalizzate*». Non che all'interno o

¹⁶ Cfr. E. Morin, *Sociologia della Sociologia*, cit.: «ciò che permette alla conoscenza scientifica di acquisire la sua oggettività e la sua razionalità dipende da un gioco complesso, contemporaneamente rivalitativo e comunitario, che si conduce nell'ambiente scientifico. Gioco rivalitativo perché, come dice Popper, la vitalità della scienza nasce da conflitti fra filosofie, postulati, ideologie, clan, persone. Ma questo gioco rivalitativo è davvero progressivo soltanto perché tutti i giocatori accettano e riconoscono una regola del gioco fondamentale, che è quella della verifica e della confutazione logica ed empirica» (p.73). Cfr. anche *ibidem*, pp.101-103.

¹⁷ Cfr. Edgar Morin, *Sociologia del cinema*, in *Sociologia della sociologia*, cit., p. 253.

alla base delle culture testualizzate non sia possibile riconoscere sistemi di regole. Ma, per individuarle, è necessario un processo di "estrazione" e di astrazione ulteriore¹⁸.

Se - dunque - la nostra proposta ha forma antologica è proprio perché non ha alle spalle tradizioni di studio e ricerca che permettano sistematizzazioni e astrazioni - dalle quali ricavare metodologie, «regole» di costruzione - ma soltanto un corredo di testi e di autori da cui trarre precedenti.

Questa raccolta vuole aprire una serie di interrogativi e presentare suggerimenti, temi e stimoli per letture ulteriori. Molti altri spunti sono rinvenibili in una bibliografia che tende a farsi sterminata, molti altri temi si potrebbero rintracciare attingendo direttamente alla storia dei processi industriali. Quello che il libro si propone è, appunto, di indicare questa possibile ricchezza, e di spronare qualcuno ad attingervi. Esso vuol essere un invito alla curiosità intellettuale di ciascuno ad intraprendere un viaggio attraverso testi, autori, ambiti, problematiche che abbiamo ritenuto propedeutici ad affrontare lo studio del divenire storico dei sistemi di industria culturale. Le pagine che precedono le sezioni indicano alcuni dei percorsi di lettura possibili; il compito di tracciarne altri - traendo spunto anche dall'apparato di note e dall'appendice bio-bibliografica - è affidato ai lettori. Questa è, in definitiva, una *mappa* da cui prendere l'avvio. Come ogni mappa richiede un intenso lavoro da parte di chi intenda costruirsi con essa un *itinerario*.

¹⁸ Cfr. Jurij M. Lotman e Boris A. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Bompiani, Milano 1987, pp. 50-6.

PRIMA SEZIONE

L'UOMO, L'AMBIENTE, LA CULTURA

INTRODUZIONE

«Ogni conoscenza, qualunque essa sia, presuppone una mente conoscente le cui possibilità e i cui limiti sono quelli del cervello umano, e il cui substrato logico, linguistico, informazionale, proviene da una cultura, dunque da una società *hic et nunc*»¹.

Nella prima sezione - nella quale sono riuniti testi dalla "provenienza" alquanto eterogenea - vengono presentati alcuni dei brani che ci sono sembrati propedeutici per lo studio di questa problematica complessa. Essa è dunque dedicata a ribadire la mancanza di una piena corrispondenza fra i fenomeni indagati e le descrizioni che di essi è possibile dare, e ad offrire alla lettura pagine che ci sono sembrate aprire interrogativi e fornire spunti notevoli sui presupposti del pensiero e dell'agire, sul funzionamento della cultura, l'intersezione fra culture differenti e sulle interrelazioni, le azioni e le retroazioni fra i sistemi individuali, culturali e sociali.

Tutti i punti toccati sono certamente centrali, richiederebbero certamente maggiori approfondimenti e a ciascuno di essi è dedicata un'ampia bibliografia. In questa sede ci limiteremo a segnalarli e a sottolineare la necessità di tenerli sempre presenti e vivi sullo "sfondo" del nostro lavoro.

Questa sezione si apre con tre brani tratti dalla stessa opera - *L'Unité de l'homme*, curata da Edgar Morin e Massimo Piattelli Palmarini - che raccoglie i materiali dell'omonimo convegno organizzato nel settembre del 1972². Gli interventi scelti vertono sui fondamenti neurofisiologici, psicologici e metodologici della scienza dell'apprendimento e aprono a un tentativo di ricomposizione del rapporto tra natura e cultura, tra società arcaiche e contemporanee, tra natura umana e sistemi ecologici e sociali.

¹ Edgar Morin, *Il Metodo*, cit. p. 113.

² Il convegno fu tenuto all'abbazia di Royaumont e fu organizzato dalla Cieba - *Centre International l'études bioanthropologiques et d'anthropologie fondamentale* - divenuto in seguito *Centre Royaumont pour une science de l'homme*.

Il primo brano - quello di Von Foerster - è stato scelto per il carattere di immediatezza con il quale comunica una serie di presupposti fondamentali per una corretta impostazione del lavoro di ricerca: l'enunciazione e l'argomentazione del rapporto soggetto/oggetto di conoscenza e la radicale negazione dell'applicabilità della logica tradizionale al mondo. La mutevolezza del reale, le continuità e discontinuità che in esso crediamo di riscontrare dipendono dalle operazioni mentali dell'osservatore: «invarianza» e «cambiamento» «sono proprietà di descrizione (rappresentazione) piuttosto che proprietà di oggetti». Ragione per cui «il postulato di una «realtà (oggettiva) esterna» sparisce per lasciare il posto a una «realtà determinata dalle modalità di calcolo interne»³. È il soggetto che crea il mondo: l'ambiente non contiene informazioni.

Se una certa unità culturale è possibile è perché gli esseri umani condividono - come afferma Maturana nel secondo brano della sezione - «lo stesso pattern di organizzazione genetica» e un «ambiente ontogenetico» comune.

La cultura e la società, sistemi storico-geografici di relazioni in cui si realizza ogni ontogenesi, sono l'ambito di specificazione delle esperienze concettuali e concrete possibili; l'individuo è in costante rapporto «creante/creato» con l'ambiente fisico, sociale e culturale in cui vive e agisce.

Nell'impossibilità di una conoscenza oggettiva, i differenti modelli culturali costituiscono domini cognitivi differenti, nell'ambito di ciascuno dei quali i sistemi di regole interne sono pienamente legittimi: «ogni cultura incontra necessariamente il successo nell'ambito predittivo che essa stessa si costituisce».

Nel terzo brano tratto da *L'Unité de l'homme*, Walter Buckley affronta il processo di evoluzione della specie come un processo sistemico continuo, che si compone di tratti sociali, comunicativi, culturali, biologici.

I motivi di interesse di questo brano sono nella sua capacità di presentare chiaramente un processo articolato e complesso: una interessante ipotesi di mutamento storico di sistema socioculturale, che come ogni processo di modificazione, comporta la riorganizzazione associata e simultanea delle componenti, delle relazioni, delle organizzazioni di tutti di diversi sistemi che compongono il sistema.

Buckley descrive sistemi/individuo - nel loro interrelarsi, come insieme di dati biologici, genetici, culturali e sociali, con e nel sistema ambiente - in un susseguirsi di modificazioni reciproche, complesse e retroagenti circolarmente. Ci fornisce, quindi, un modello «morfogenetico» - di strutturazione, differenziazione e organizzazione interdipendente - e transazionale dei processi socioculturali, nel quale l'uomo è integrato nel sistema/ambiente, inscrivendone le caratteristiche «nelle strutture neurofisiologiche, emotive e cognitive».

Questi primi tre brani introducono a tematiche e a concetti adatti a fornire accesso alle

³ H. Von Foerster, *Note per una epistemologia degli oggetti viventi*, cit.

problematiche della conoscenza, della ricerca come “costruzione” di oggetti da parte di soggetti e alla complessità delle dinamiche sistemiche⁴.

I due brani che seguono - il primo tratto da *Il Metodo* di Edgar Morin, il secondo da *Autopoiesi e Cognizione* di Humberto Maturana e Francisco Varela - completano la stringata panoramica su questi temi. Il brano di Morin stabilisce un possibile rapporto tra sistema/soggetto-indagante - anche qui considerato un sistema complesso formato dall'interrelazione e dall'organizzazione di dati biologici, genetici, culturali, sociali - e sistema/indagato.

Oltre a fornirci un utile categorizzazione dei sistemi in ordine “gerarchico”, Morin avverte come questa suddivisione, così come la stessa determinazione dell'esistenza di un sistema, dipendono dall'angolo visuale dal quale il sistema/indagante prende in esame la realtà fisica. Il sistema indagato, perciò, rimanda non solo a quest'ultima (e alla sua irriducibilità alle rappresentazioni e alle categorie della mente e della logica), alle strutture della mente umana e al contesto sociale e culturale della conoscenza, ma agli interessi selettivi dell'osservatore-soggetto e, in definitiva, a un arbitrio guidato da un «principio artistico», che si configura come una sapienza artigianale («l'arte di un abile macellaio») che permette di non “rovinare” la materia su cui opera.

Il brano di Maturana immediatamente successivo insiste sull'arbitrarietà delle premesse a partire dalle quali gli uomini costruiscono i sistemi razionali. Scegliere esplicitamente una cornice di riferimento per il suo sistema di valori è il compito inevitabile dell'uomo; la «seduzione estetica» che guida in questa scelta, a partire dalla quale vengono definite le «funzioni del mondo» nel quale si vuole vivere, implica una visione del mondo e un progetto su di esso: è un atto etico che comporta una responsabilità.

Attraverso la lettura di questi brani la cultura si è venuta configurando come l'ambiente in cui si compie ogni ontogenesi individuale, come il sistema attraverso il quale l'uomo riesce a praticare l'ambiente in cui vive, ad interagire con esso e a modificarlo. Con questo sistema ogni individuo intrattiene rapporti di “creante/creato”: mentre esso determina e forma le caratteristiche individuali (ovviamente in stretta e ineliminabile interrelazione sistemica con le caratteristiche fisiche, psichiche, genetiche, biologiche), è modificato dallo stesso “ingresso” in esso di ogni nuova componente individuale.

L'indagine sul sistema culturale in prospettiva sistemica deve, dunque, tenere conto delle modificazioni che produce, per motivi che vanno dalla messa in atto dell'indagine stessa alla scomposizione arbitraria del sistema.

«Culturalanalisi» è il brano di Morin che introduce, appunto, a queste problematiche e dà

⁴ Per una iniziale ricognizione bibliografica sul problema della conoscenza, si vedano le ottime appendici dei volumi: Mauro Ceruti, *La danza che crea*, Feltrinelli, Milano 1989, e Mauro Ceruti e Lorena Preta (a cura di), *Che cos'è la conoscenza*, Laterza, Roma-Bari 1990 (riferimenti bibliografici a cura di Alessandro de Lachenal); per una ricognizione storica sulle diverse fasi della scienza cognitiva si veda il volume di Francisco Varela, *La scienza e tecnologia della cognizione: direzioni emergenti*, Hopefulmonster, Firenze 1987; per una panoramica esaustiva sullo stesso tema si veda il volume di Ceruti cit.

l'avvio a un tentativo di avvicinamento ad alcune caratteristiche e "modi di funzionamento" della cultura: mentre evidenzia il gioco conflittuale fra le differenti culture presenti nello stesso sistema sociale, offre una definizione applicabile a tutte le nozioni di cultura.

I due brani tratti da *Testo e contesto* di Jurij Lotman e da *Tipologia della cultura* di Boris Uspenskij e dello stesso Lotman, seppur con strumenti diversi, seguono lo stesso itinerario moriniano: dalla molteplicità all'unità del sistema culturale.

Se Morin ha definito la nostra società policulturale, Lotman nel brano intitolato «*La cultura come intelletto collettivo*» ci mostra una cultura «stereoscopica».

Ogni cultura è plurilinguistica - e in ogni linguaggio l'azione modellizzante della lingua supplisce alle lacune di informazione. Nello stesso tempo la diversità e l'intraducibilità dei linguaggi individuali trasforma la comunicazione in un «gioco conflittuale», in cui ciascuno tende nello stesso tempo a salvaguardare e a fraintendere secondo i propri modelli le peculiarità del linguaggio altrui.

A creare l'unità culturale, intervengono meccanismi capaci di garantire una certa unità fra le culture coesistenti e fra la cultura e le sue parti: uno di questi è l'autodescrizione che ogni cultura elabora. Una autodescrizione - «autoritratto ideale» che ogni cultura dà di sé a partire dal sistema di rapporti comunicativi intercorrenti fra le diverse «individualità culturali» che la compongono - comporta modelli, repertori, regole che è necessario e opportuno seguire e rispettare ma che, talvolta, è altrettanto necessario e opportuno trasgredire, proprio per assicurare alla cultura il suo dinamismo e la sua ricchezza.

Il brano di Lotman e Uspenskij sulle «tipologie della cultura» viene spesso citato e utilizzato negli studi sulla cultura "di massa". Si ritiene, infatti, che gran parte delle culture ad essa connesse e necessarie, come ad esempio i saperi professionali degli operatori dei diversi apparati (orientati dal successo di "formule" assestate) o la competenza interpretativa dei destinatari - fondata e articolata soprattutto dai testi già fruiti - presentino un orientamento prevalentemente «testualizzato».

Ma il testo è stato inserito in questa sezione perché in esso vengono messi in evidenza la capacità della cultura di descrivere, grazie alla sua azione modellizzante, un gran numero di oggetti compresi quelli ignoti, e di attribuire un sistema a ciò che è amorfo. Pur nella loro diversità le tipologie di cultura «testualizzata» e «grammaticalizzata» svolgono ambedue la stessa funzione di modellizzazione e sistematizzazione.

Il brano, inoltre, sottolinea una delle condizioni in cui ogni cultura vive e ogni lavoro culturale e sulla cultura si svolge: da una parte «la costante aspirazione a portare all'estremo la sistematicità», la necessità di modellizzare l'ignoto per trasferirlo nel campo del noto; dall'altra «la lotta altrettanto continua all'automatismo».

Il brano «*Cultura Mosaico e pensiero occidentale*», tratto da *Sociodinamica della cultura* di Abraham Moles, introduce due importanti definizioni di cultura.

La prima è di «*macchina per creare desideri*», che evidenzia la funzione di «circuiti metabolici», di nesso fra infrastrutturale e sovrastrutturale svolta dalla cultura ed evidenzia, nello stesso tempo, uno spostamento della funzione creatrice da una micro-società intellettuale al ben più ampio ambito dello scambio.

Seconda, importante, definizione è quella di «*cultura mosaico*», che descrive la situazione culturale dei nostri tempi, in cui la logica tradizionale sembra cedere il passo a sistemi meno precisi e l'unità della cultura frantumarsi in specialismi, addestramenti, punti di vista.

Moles pone l'esigenza di individuare le «leggi infra-logiche», quelle leggi cioè che, in maniera insensibile e ancora troppo poco indagata, reggono la connessione e l'associazione delle idee e dei modelli provenienti dai più diversi campi dell'esperienza e del sapere nella costruzione di eventi e modelli mentali.

Se Moles richiama la nostra attenzione sull'«infra-logica», Blumenberg nel brano tratto dal suo *Naufragio con spettatore* stimola alla scoperta delle leggi che governano il passaggio alla logica - evidenziando come sia necessaria una archeologia del «non pensato», di quanto ha avuto un ruolo inconsapevole e rimosso nella storia del pensiero - e sottolinea la centralità di una «*classe dell'ineffabile*» nella vita spirituale, culturale e materiale.

Egli ripete, con Valéry, che «*Ce qui n'est pas ineffable n'a aucune importance*» e conviene con Wittgenstein che, anche quando si riuscisse a dare risposta a tutte le possibili domande su ciò che accade, «i nostri problemi vitali» non sarebbero «ancora neppure toccati».

Il brano sottolinea la centralità della riflessione sulle «metafore assolute», come Blumenberg definisce i concetti di valore, di essere e di libertà, ma anche sulle «leggi infra-logiche» e i criteri associativi, sulle «domande che non è possibile fare» che hanno spinto e guidato l'umanità nel suo cammino.

Anche la ricerca di Durand - *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, dalla quale è tratto l'ultimo brano della sezione - muove dal rilievo di tutto quanto sembra non rientrare nell'ambito della logica e della razionalità e dal rifiuto di «alienare una qualsiasi parte dell'eredità della specie» per prendersi in carico «tutto ciò che piace universalmente senza concetto» e «vale universalmente senza ragione».

«Voler «demistificare» la coscienza» - scrive Durand - «ci appare come l'impresa suprema di mistificazione». A contrastare questa tendenza egli allestisce «un immaginario museo delle immagini, cioè dei sogni e delle menzogne degli uomini».

In conclusione, se è la cultura a rendere operabile il mondo, a fornire parametri e strumenti di azione e a costituire un ambito di modificazioni reciproche, complesse e retroagenti circolarmente, dalle quali - con l'ambiente e gli individui - essa stessa è coinvolta, rimane da indagare il ruolo che al suo interno svolge l'immaginazione, la «*facoltà del possibile*» che Durand sottrae all'epifenomenicità, sottolineandone definitivamente il potere di «trasformazione eufemistica» del mondo.

NOTE PER UNA EPISTEMOLOGIA DEGLI OGGETTI VIVENTI

di Heinz von Foerster, in *L'Unité de l'homme*, a cura di Edgar Morin e Massimo Piattelli Palmarini, Editions du Seuil, Paris 1974, pp. 401-417(Trad.d.C)

(...) Nelle dodici proposizioni numerate da 1 a 12, (...) si ha l'intenzione di dare un quadro di lavoro minimale (*minimal framework*) per il contesto nel quale i differenti concetti che saranno discussi devono assumere il loro significato. Poiché la proposizione 12 rimanda direttamente alla proposizione 1, si potrà leggere le note circolarmente. (...). Benché si possa cominciare la lettura di queste note in qualsiasi punto, e completarla percorrendo il cerchio fino alla fine, ci è parso opportuno rompere fra le proposizioni 11 e 1, e presentare queste note in ordine lineare, cominciando dalla proposizione 1.

(...)

1. L'ambiente è percepito come la residenza di oggetti, stazionari, mobili, o mutevoli.

Davanti a questa proposizione a prima vista inoffensiva, ci si può interrogare sul significato dell'espressione «oggetto mutevole». Intendiamo parlare del cambiamento di apparenze dello stesso oggetto, come nel caso di un cubo che ruota, o di una persona che gira su se stessa, e che noi prendiamo per lo stesso oggetto (cubo, persona...), o di un albero che vediamo crescere, o di un antico compagno di classe che incontriamo dieci o vent'anni più tardi? Sono differenti, sono identici, oppure sono in certo qual modo differenti, e simili per altri versi?

Così, quando Circe cambia gli uomini in porci, o quando un amico rimane vittima di un serio attacco? In queste metamorfosi, cosa rimane invariato, cosa cambia? Chi dice che questi erano gli stessi oggetti o le stesse persone?

Dopo il lavoro di Piaget e di altri, noi sappiamo che «la permanenza dell'oggetto» è una delle numerose attitudini cognitive acquisite sin dalla prima infanzia e, di conseguenza, soggetta a pregiudizi linguistici e culturali.

Di conseguenza, al fine di dare un senso a termini come «invarianti biologici», «universali culturali», bisogna prima stabilire le proprietà logiche dei termini «invarianza» e «cambiamento».

Nel corso delle note, apparirà che queste proprietà sono proprietà di descrizione (rappresentazione) piuttosto che proprietà di oggetti. Infatti, come si vedrà, gli «oggetti» devono la loro esistenza alle proprietà di rappresentazione.

Le quattro proposizioni seguenti sono sviluppate a questo fine.

2. Le proprietà logiche dell' «invarianza» e del «cambiamento» sono proprietà di rappresentazione. Se si ignora questo, sorgono dei paradossi.

Si citano allora due paradossi che appaiono quando le proprietà logiche dell' «invarianza»

e del «cambiamento» sono definite in un vuoto contestuale, cosa che sottolinea chiaramente il bisogno di una formalizzazione delle rappresentazioni.

2.1 Il paradosso dell' «invarianza»

IL DIFFERENTE È UGUALE

Ma è assurdo scrivere $x_1=x_2$ (perché gli indici?) e $x=x$ dà informazioni su « = » ma non su x .

2.2 Il paradosso del «cambiamento»

L'UGUALE È DIFFERENTE

Ma è assurdo scrivere « $x \neq x$ »

3. Formalizzare le rappresentazioni R, S , concernenti due insiemi di variabili x e t , rispettivamente denominate, a titolo temporaneo, «entità» e «istanti»

Qui, la difficoltà di cominciare a parlare di qualcosa che non sarà definita che in seguito è innanzitutto isolata dalla formula «a titolo temporaneo». A due insiemi di variabili non ancora definiti si danno dei nomi altamente significativi, e cioè «entità» e «istanti». Questi termini troveranno giustificazione in seguito.

Questo apparente strappo al rigore è una concessione fatta alla chiarezza. Togliere alle variabili i loro appellativi troppo connotati non modifica in niente il ragionamento.

Espressioni di rappresentazione che si possono comparare si trovano sviluppate in funzione di questa proposizione. Questo permette di controvertire all'impossibilità apparente di comparare una mela a se stessa prima che la si sia sbucciata e dopo. Ciononostante, si incontrano piccole difficoltà a comparare la mela sbucciata, tale quale la si vede *ora*, alla mela non sbucciata dello stato precedente, *quale la si ricorda*.

Con il concetto di «paragone», si introduce tuttavia una operazione di calcolo (*computation*), sulle rappresentazioni che reclama un'analisi più dettagliata. Questo sarà fatto nella proposizione seguente. Di conseguenza, il termine «calcolo» si applicherà in modo conseguente a tutte le operazioni (non necessariamente numeriche) che trasformano, modificano, raggruppano, ordinano, ecc., sia i simboli in senso astratto, sia le loro manifestazioni psichiche, in senso concreto. Il fine di questa denominazione è di consolidare l'impressione che queste operazioni sono realizzabili nell'organizzazione strutturale o funzionale di un tessuto nervoso adulto o, ancora, di macchine costruite.

3.1 La rappresentazione R di una entità x in relazione con l'istante t_1 , è distinta dalla rappresentazione di questa entità in relazione con l'istante t_2 .

$$R(x(t_1)) \neq R(x(t_2))$$

3.2 La rappresentazione S di un istante t in relazione con l'entità x_1 è distinta dalla rappresentazione di questo istante in relazione con l'entità x_2

$$S(t(x_1)) \neq S(t(x_2))$$

3.3 Tuttavia non si può formulare il giudizio comparativo («differente da») senza disporre di un meccanismo che calcoli queste distinzioni.

3.4 Compendiare la notazione in:

$$R(x_i(t_j)) \rightarrow R_{ij}$$

$$S(t_k(x_l)) \rightarrow S_{kl}$$

$$(i, j, k, l = 1, 2, 3, \dots)$$

4. Considerare le relazioni Rel_{μ} fra le rappresentazioni R e S : ($\mu = 1, 2, 3, \dots$) $Rel(R_{ij}, S_{kl})$

Eppure, si individua immediatamente una relazione specifica, cioè una «relazione d'equivalenza» fra due rappresentazioni.

In ragione delle proprietà strutturali delle rappresentazioni, i calcoli necessari per confermare o negare l'equivalenza di rappresentazione non sono affatto triviali. Infatti, se si studiano attentamente i calcoli necessari a stabilire l'equivalenza, «oggetti» e «avvenimenti» appaiono come *conseguenze* di branche di calcolo che vengono identificati come processi di astrazione e memorizzazione.

4.1 Chiamare la relazione che annulla (obliterates) la distinzione

$x_i \neq x_l; t_j \neq t_k$ (i.e., $i \neq l; j \neq k$) la «relazione d'equivalenza» che si rappresenterà con:

$$Equ(R_{ij}, S_{ji})$$

5. Oggetti e avvenimenti non sono esperienze primitive. Oggetti e avvenimenti sono rappresentazioni di relazioni.

Poiché gli «oggetti» e gli «avvenimenti» non sono esperienze primitive, e non possono perciò stesso reclamare uno statuto (oggettivo) assoluto, le loro interrelazioni, l'«ambiente», costituiscono un affare strettamente personale, i cui limiti sono fattori anatomici o culturali. In più, il postulato di una «realtà (oggettiva) esterna» sparisce per lasciare il posto a una realtà determinata dalle modalità di calcolo interne.

6. Da un punto di vista operativo, il calcolo di una relazione specifica è una rappresentazione di questa relazione.

Si introducono qui contemporaneamente due approcci d'importanza decisiva per l'intero argomento di queste note. La prima è di assumere il calcolo per rappresentazione; la seconda, per la prima volta, introdurrà a questo punto delle «ricursioni». Per ricursione, intendiamo che in una qualunque occasione una funzione è sostituita al suo stesso argomento. Nella proposizione 6 sopra enunciata, una ricursione è costituita prendendo il calcolo stesso per una rappresentazione di una relazione fra le *rappresentazioni*.

Prendere un calcolo per una rappresentazione di relazione può non generare difficoltà concettuali (la scheda perforata di un programma di computer che controlla i calcoli di una relazione desiderata può servire da metafora appropriata). Al contrario, l'adozione di espressioni ricorsive sembra aprire la strada a ogni sorta di difficoltà d'ordine logico.

Tuttavia, esistono modi di evitare queste trappole. Il primo è immaginare una notazione che conservi la traccia dell'ordine di rappresentazione; per esempio «la rappresentazione di una rappresentazione del terzo ordine, R(3). La stessa cosa si applica a relazioni d'ordine più elevato, n : Rel (n).

Un altro modo è di distinguere, a proposito di espressioni autoreferenziali (*self-referring*), fra i loro valori di verità estrinseca e i loro valori di verità intrinseca. Generalmente, tali espressioni non pongono problemi se sono affermative. Per esempio, la frase «questa frase è vera» è ricorsiva e affermativa. Il suo valore di verità è «VERO» perché l'ipotesi contraria è rifiutata dalla frase stessa. Il suo valore di verità intrinseco può essere scoperto applicando la frase a se stessa, cioè sostituendo alla parte «questa frase» la frase intera. Si ottiene allora: «Questa frase è vera», che è vero perché «vero vero» è equivalente a «vero».

La situazione è differente nel caso di una frase ricorsiva negativa, come «questa frase è falsa», per esempio. Non si può ora stabilire alcun valore di verità estrinseca, perché l'ipotesi «falsa» trasformerebbe la frase in una frase vera, cosa che è in contraddizione con l'enunciato. Il suo valore di verità intrinseco diviene stabile dopo due sostituzioni. Dopo la prima otteniamo: «Questa frase è falsa è falsa.» Ma «falsa falsa» equivale a «vera». Di conseguenza otteniamo: «Questa frase è vera». Una seconda sostituzione opera su una espressione ricorsiva affermativa e fa apparire «vero» definitivamente.

Si sa che si potrebbero costruire espressioni autoreferenziali ricorsive che, intrinsecamente, non raggiungeranno mai una forma stabile (espressioni ricorsive trascendentali). Ma, in questo contesto, queste espressioni non ci tormenteranno, benché possano fornirci degli indici importanti nel quadro di un'analisi del comportamento che passi i limiti di questa discussione elementare.

Le loro manifestazioni psichiche sono definite una volta che si siano introdotti i concetti di rappresentazione e di relazione d'ordine superiore. Poiché le rappresentazioni e le relazioni sono calcolabili, le loro manifestazioni sono «calcolatori a finalità particolari» (*special purpose computers*), rispettivamente denominate «rappresentatori» e «relatori». Si mantiene la distinzione di livelli di calcolo riferendosi a strutture quali quelle di rappresentatori

all'ennesima potenza (relatori). Con questi concetti, è ora possibile introdurre gli «organismi».

7. Un organismo vivente è un relatore del terzo ordine che calcola le relazioni che mantengono l'integrità dell'organismo.

La piena potenza delle espressioni ricorsive s'applica ora a una definizione ricorsiva degli organismi viventi, proposta per la prima volta da H. R. Maturana, e sviluppata da lui con Francisco Varela nella loro teoria dell'autopoiesi. Come conseguenza diretta del formalismo e dei concetti sviluppati nelle proposizioni precedenti, è ora possibile rendere conto di una interazione fra le rappresentazioni interne che un organismo ha di se stesso e quelle di un altro organismo. Questo dà origine a una teoria della comunicazione fondata su un «linguaggio» puramente connotativo. La ottava proposizione descrive ora la proprietà sorprendente d'una tale teoria.

8. Un formalismo necessario e sufficiente per una teoria della comunicazione non deve contenere simboli primari rappresentanti i «comunicabilia» (simboli, parole, messaggi ecc.)

Per quanto stravagante questa proposizione possa apparire a prima vista, tuttavia, alla riflessione può rivelarsi evidente che una teoria della comunicazione è colpevole di definizioni circolari, se suppone l'utilizzazione di *comunicabilia* per provare la comunicazione. Il calcolo di espressioni ricorsive aggira questa difficoltà, e la potenza di tali espressioni è messa in evidenza dal pronome personale riflessivo (indefinitamente ricorsivo) «io». Beninteso, è già da qualche tempo che si conosce la magia semantica di tali ricursioni infinite, per non citare che l'enunciato seguente «io sono colui che è».

9. Le rappresentazioni terminali (descrizioni) effettuate da un organismo sono manifeste nei suoi movimenti; di conseguenza, la struttura logica delle descrizioni sorge dalla struttura logica dei movimenti.

Si mostra che i due aspetti fondamentali della struttura logica delle descrizioni, e cioè il loro senso (affermazione o negazione) e il loro valore di verità (vero o falso), risiedono nella struttura logica dei movimenti, l'avvicinamento e la ritirata in relazione con il primo aspetto, il funzionamento o il non-funzionamento del riflesso condizionato in relazione con la seconda.

È ora possibile sviluppare una definizione esatta del concetto di informazione associata a un enunciato (*utterance*). L'informazione è un concetto relativo che non assume il suo significato che legato alla struttura cognitiva dell'osservatore di questo enunciato («il destinatario»).

10. L'informazione associata a una descrizione dipende dalla capacità dell'osservatore di operare inferenze a partire da questa descrizione

La logica tradizionale distingue due forme di inferenza - deduttiva e induttiva. Mentre l'inferenza deduttiva infallibile («necessità») è in linea di principio possibile, l'inferenza induttiva infallibile («caso»), in linea di principio, non lo è. Di conseguenza, caso e necessità sono concetti che non si applicano al mondo, ma ai nostri tentativi per crearlo, o per crearne una descrizione.

11. L'ambiente non contiene informazioni, l'ambiente è quel che è

12. Ritorno alla proposizione 1

STRATEGIE COGNITIVE

di Humberto Maturana, in *L'unità de l'homme*, a cura di Edgar Morin e Massimo Piattelli Palmarini, Edition du Seuil, Paris 1974, pp. 418-442 (trad.d.C)

(...) *I.* Come membri di una stessa specie gli uomini condividono lo stesso *pattern* di organizzazione genetica, tanto per quanto riguarda le loro modalità generali d'autopoiesi¹, che per quanto riguarda l'architettura del loro sistema nervoso. Questa unità strutturale costituisce il fondamento di ogni unità culturale.

Commenti. L'unità genetica dell'uomo determina l'ambito in cui si realizzano le variazioni particolari del modello umano di autopoiesi e le variazioni particolari del modello umano di connessione del sistema nervoso. Tuttavia, il tipo di autopoiesi e il tipo di connessione del sistema nervoso che si realizzano effettivamente in ogni essere umano dipendono dalle circostanze particolari di ogni ontogenesi. Ne consegue che, se le storie individuali di uomini differenti si assomigliano, le loro autopoiesi e le loro connessioni neuronali subiranno trasformazioni che risponderanno ai loro modelli in maniera simile. Essi avranno dei modelli di condotta simili di fronte a perturbazioni analoghe: i loro domini cognitivi saranno simili. Una cultura è dunque necessariamente un sistema storico di relazioni che costituisce un ambito di specificazione dei domini cognitivi dei suoi membri, determinando la storia possibile delle loro interazioni.

2. Le differenze culturali non rappresentano modelli differenti di trattamento della medesima realtà oggettiva, ma costituiscono legittimamente domini cognitivi differenti. Uomini culturalmente differenti vivono in realtà cognitive differenti che sono specificate in maniera ricorsiva dal loro modo di vivere in esse.

Commenti. Nella misura in cui la cognizione è un processo dipendente dal soggetto, un individuo non può esistere che nella realtà cognitiva definita dal suo particolare modo di autopoiesi e dalla sua connessione neuronale. È dunque un errore parlare di restrizione culturale all'accesso cognitivo a una realtà oggettiva. Non esiste niente di tutto ciò. D'altro canto, non esiste alcuna nozione oggettiva che permetta di considerare una cultura più adeguata di un'altra. I valori sono necessariamente relativi alla cultura nella quale appaiono, e le culture sono necessariamente relative alla loro storia. Ciò che più conta, è che ogni cultura incontra necessariamente il successo nell'ambito predittivo che essa stessa si

¹ Negli anni '70, l'autore di questo brano, Humberto R. Maturana, ha definito con Francisco Varela la teoria dei sistemi autopoietici. L'*autopoiesi* è una ipotesi in base alla quale gli esseri viventi si produrrebbero continuamente da soli grazie a una autoorganizzazione interna (*organizzazione autopoietica*): la cognizione sarebbe il processo che caratterizza questa autoproduzione (N.d.T.).

costituisce, ed è un errore dire di una cultura che è fallimentare, inquadrandola nella prospettiva di un'altra cultura. Ne consegue che le differenze culturali sono legittime; se esse devono essere rispettate, è perché rappresentano domini cognitivi perfettamente validi, non perché sono espressione dell'uomo.

3. Il problema dell'unità culturale umana non si riduce a quello dell'apprendimento di un approccio cognitivo unico e valido di una realtà oggettiva, ma - al contrario - a quello della formazione di un ambito comportamentale comune che dipende dal soggetto che definisce una realtà comune che dipende dal soggetto.

Commenti. Se la conoscenza oggettiva non è possibile, essa non deve guidare la nostra condotta. Se la diversità culturale umana risulta da ontogenesi differenti, il problema dell'unità dell'uomo si ricollega a quello di creare un ambito di esperienza che conduca a ontogenesi similari in uomini differenti. Costituendo il fattore ambiente nel quale gli uomini vivono, le società limitano e determinano il campo di esperienze che essi possono fare. Reciprocamente, gli uomini costituiscono le società e ne determinano la natura con la loro condotta. Così, attraverso le società che essi costituiscono, gli uomini costituiscono sistemi culturali che sono sistemi omeostatici che mantengono l'unità dei domini cognitivi dei loro membri, specificando contemporaneamente le esperienze concrete e concettuali che essi possono subire. Ne consegue che non si può creare l'unità culturale umana se non creando le condizioni che definiscono l'insieme di tutti gli esseri umani come unità culturale. Ciò non si può fare in altro modo - in maniera non coercitiva - che definendo un obiettivo fondamentale, valido per tutti gli uomini, tenuto conto della loro unità biologica, un obiettivo tale che il suo perseguimento conduca a esperienze che diano agli uomini il desiderio di questo obiettivo. (...)

TEORIA DEI SISTEMI E ANTROPOSOCIOLOGIA

di Walter Buckley, in *L'unité de l'homme*, a cura di Edgar Morin e Massimi Piattelli Palmarini, Edition du Seuil, Paris 1974, pp. 619-631 (Trad.d.C.)

(...)

Noi dobbiamo sicuramente continuare a cercare le somiglianze e i tratti più universali dell'uomo e della società, ma si può sospettare che, più i tratti sono universali, più hanno la tendenza a stabilire le possibilità stesse di un tale sistema, e più il loro valore esplicativo è limitato. Come si è potuto dire non si può spiegare una variabile con una costante. Oltre un certo livello di complessità, le società sono sistemi unici sotto molti aspetti di importanza fondamentale. Si può, con relativa facilità, formulare una proposizione come la seguente: ogni volta che una larga percentuale dei membri di un gruppo sarà frustrata nelle sue attese - restando tutti gli altri fattori invariati - manifesterà aggressività. Tuttavia, scopriamo generalmente che non ci si può permettere di inglobare queste «altre cose» in una clausola *caeteris paribus*, per ragioni insieme concettuali e pratiche.

Le altre cose sono raramente identiche nelle società differenti, o nella stessa società in momenti differenti. Io sono convinto che esistono, nel passaggio da società all'altra, regolarità importanti, e che dobbiamo fare maggiori sforzi per scoprirle. Ma non bisogna rimanere troppo delusi se le nostre regolarità non sono pertinenti in casi che sembrano essenzialmente simili, poiché i tratti che sembrano minori o difficili da discernere, possono nel caso dei sistemi complessi essere molto importanti per la traiettoria del sistema. Nei casi estremi è quello che noi concettualizziamo dicendo non soltanto che il sistema è un sistema stocastico, ma anche che è costantemente sottomesso a «accidenti» inattesi.

Descrivendo l'evoluzione del sistema socio-culturale umano partendo dai suoi inizi rudimentali, quali si incontrano nell'organizzazione delle scimmie superiori, si è avuta una forte tendenza a pensare in termini di catene più o meno fortemente causali, o di sequenza di stadi. Così, diviene necessario rifiutare ogni concezione secondo la quale esiste una influenza causale dominante della biologia sulla psicologia, la struttura sociale e la cultura. L'evidenza, per esempio, che ci fornisce la paleontologia dell'uomo suggerisce che la cultura, i centri superiori del cervello, l'organizzazione sociale complessa e il linguaggio simbolico, hanno cominciato a svilupparsi *prima* dello sviluppo biologico dell'*Homo sapiens*, e sono state in larga misura responsabili delle caratteristiche particolari di questo sviluppo. Il nostro modello diviene allora un modello transazionale, che comporta l'apparizione di un gran numero di tratti decisivi, che si formano e si rinforzano reciprocamente in un processo sistemico continuo.

L'interazione continua e prolungata degli stessi individui nel gruppo, l'attaccamento particolarmente stretto almeno ad uno dei genitori manifestato dal giovane per un lungo periodo, l'organizzazione cooperativa degli individui in una divisione del lavoro in funzione del sesso, dell'età, dell'occupazione, e una gerarchia del potere, lo sviluppo delle vocalizzazioni

e dei gesti relativamente elaborati che agiscono come segni o segnali, la posizione verticale e l'uso di utensili, sono fra i tratti spesso discussi del processo di questa evoluzione. Lo sviluppo ulteriore di questo processo ha condotto all'elaborazione più avanzata di una protocultura: modelli di azione e interazione acquisiti socialmente, anticipazioni e controlli del comportamento individuale; attività cooperative organizzate in maniera più complessa, innovazioni ulteriori relative agli utensili, elaborazione dei centri superiori del cervello, rimodellamento di altri tratti anatomici e, infine, sviluppo della comunicazione mediata propriamente simbolica, emergenza della piena coscienza di sé e dell'altro che ne deriva, e per ciò stesso interpenetrazione più profonda delle prospettive che danno alla vita sociale umana la sua qualità caratteristica.

Per chi voglia studiare il comportamento sociale, esiste una maniera possibile di inquadrare in problema, che consiste nel dire che, al contrario degli animali di rango inferiore che si sono adattati in maniera primitiva all'ambiente fisico o agli altri animali, considerati come stimoli fisici, gli ominidi una volta uniti in gruppi permanenti, hanno egualmente avviato un processo evolutivo relativamente nuovo d'adattamento reciproco, avente per conseguenza il risultato già sottolineato sopra. In termini sistematici più generali, ciò sarebbe come dire che, mentre gli animali di rango inferiore hanno codificato, nelle loro strutture nervose inferiori, nelle loro strutture genetiche e anatomiche, i limiti della varietà e della causalità, principalmente per trasformazioni filogenetiche e ontogenetiche semplici, gli ominidi hanno inscritto la varietà e i contrasti del loro ambiente sociale nelle strutture neurofisiologiche, emotive e cognitive, principalmente con trasformazioni ontogenetiche e socioculturali mediate dall'attività simbolica.

Una conclusione che deriva da una tale prospettiva è che si è data troppa importanza all'utilizzazione dell'utensile, e ai fattori non sociali che vi si ricordano, come lo stimolo responsabile del rapido sviluppo dei centri superiori del cervello. I tentativi necessariamente messi in atto dai membri di un gruppo in continua interazione per registrare i gesti e i vocalizzi di ciascuno - via via più significativi in termini di timori anticipati, di conforto e di gratificazione - possono essere considerati come un fattore di equivalente, se non superiore, importanza. È facile immaginare la possibilità, oltre che il valore evolutivo, dell'emergere della comunicazione propriamente simbolica nel flusso continuo dei gesti e delle vocalizzazioni fra gli stessi individui che agiscono in comune, all'interno di situazioni relativamente standardizzate dalla loro organizzazione sociale e rinforzate dalle pressioni ambientali, per adempiere alle attività cooperative. Le teorie di G.H. Mead e di J. Piaget, e quelle dei loro seguaci, mettono l'accento, in questo processo, su un dettaglio fondamentale, ma che si è dimenticato, e che è una condizione innanzitutto necessaria allo sviluppo dei processi sociali e mentali di ordine superiore; è l'attitudine che ha l'individuo, per mezzo dei simboli a prendere come oggetto di riflessione se stesso, così come le altre cose e le altre persone, al di fuori delle situazioni strettamente presenti e utilizzando simboli che giocano il ruolo delle rappresentazioni interne. Si può concettualizzare la coscienza - come indica Karl Deutsch - come un «feed-back» per i centri nervosi superiori che informa sugli stati interni dell'individuo. Si può compararla e adattarla alle azioni e reazioni degli altri

individui, rendendo così possibile l'«empatia», l'interpenetrazione per simpatia delle prospettive dei membri di un gruppo, e la concezione, in un gruppo, di norme e di valori più o meno comuni, alle quali l'individuo si sottomette personalmente. Quando il soggetto apprende delle cose esterne che sono da lui indipendenti e che egli può manipolare, ciò fornisce la base per una epistemologia del senso comune, e rende possibile la costruzione mentale di eventi futuri, o non empirici, e la ricostruzione di avvenimenti passati.

L'interazione transazionale di questi fattori non è terminata con l'arrivo dell'*Homo sapiens* come specie nuova, ma continua ad operare alla base dello sviluppo dei sistemi socioculturali moderni. Nel caso in cui noi studiamo semplicemente un piccolo segmento temporale di comportamento sociale, possiamo forse uscirne parlando di uno di questi aspetti, cioè il sociale, il biologico, il cognitivo ecc., come de «la variabile indipendente», e delle altre come de «la variabile dipendente», condizioni limite o costanti. Ma questo approccio, fin troppo diffuso al giorno d'oggi, spesso senza necessità, tradisce una filosofia dell'analisi passata di moda, che prende in considerazione componenti dalle proprietà stabili e separate, benché interagenti, senza preoccuparsi del contesto.

Se si esamina un segmento temporale relativamente più lungo - cosa che, nell'epoca moderna, quando i cambiamenti sono così rapidi, può non essere che questione di qualche anno - si è obbligati a far fronte alla natura completamente transazionale e «morfogenetica» dei processi socioculturali, nei quali tutti gli aspetti, o quasi, subiscono cambiamenti associati simultanei, mentre il sistema reagisce in maniera olistica. (...)

IL SISTEMA È UN'ASTRAZIONE DELLA MENTE

da *Il Metodo. Ordine, Disordine, Organizzazione*, di Edgar Morin, Feltrinelli, Milano 1983, pp. 179-182

Allo stesso modo che ogni sistema sfugge da qualche lato alla mente dell'osservatore per dipendere dalla *physis*, ogni sistema, anche quello che sembra più evidente da punto di vista fenomenico, come una macchina o un organismo, dipende anche dalla mente nel senso in cui l'isolamento di un sistema e l'isolamento del concetto di sistema sono astrazioni effettuate dall'osservatore/concettualizzatore.

(...) Chi sono? Posso concepirmi come un sistema fisico di miliardi di miliardi di atomi; un sistema biologico di trenta miliardi di cellule; un sistema organismico di centinaia di organi; un elemento nel mio sistema familiare, o urbano, o professionale, o sociale, o nazionale, o etnico...

Certo sono state stabilite delle distinzioni che consentono di categorizzare i sistemi. Si dirà così:

- *sistema*, per ogni sistema che manifesta autonomia ed emergenza relativamente a ciò che è ad esso esterno
- *sottosistema*, per ogni sistema che manifesta subordinazione nei confronti di un sistema in cui esso è inserito come parte
- *sovrasisistema*, per ogni sistema che controlla altri sistemi, senza però inserirli in esso
- *ecosistema*, per l'insieme sistemico le cui interrelazioni e interazioni costituiscono l'ambiente del sistema che vi fa parte
- *metasisistema*, per il sistema che risulta dalle interrelazioni che trasformano e vengono a comprendere vicendevolmente due sistemi in precedenza indipendenti.

In realtà le frontiere fra questi termini sono intercambiabili a seconda dell'inquadratura, del taglio metodologico, dell'angolo della presa di visione che l'osservatore effettua sulla realtà sistemica considerata. La determinazione del carattere sistemico, sottosistemico, ecosistemico, ecc. dipende da selezioni, interessi, scelte, decisioni, che dipendono a loro volta da condizioni culturali e sociali in cui l'osservatore/concettualizzatore si inserisce. Sistema è ciò che un osservatore considera dal punto di vista della sua autonomia e delle sue emergenze (nascondendo con ciò stesso le dipendenze che, sotto un altro angolo, lo definirebbero come sottosistema). Sottosistema è ciò che un osservatore considera dal punto di vista della sua integrazione e delle sue dipendenze. E così via. (...)

Vi è dunque sempre, nell'estrazione, nell'isolamento, nella definizione di un sistema qualcosa di incerto e di arbitrario: vi sono sempre decisione e scelta, il che introduce nel concetto di sistema la categoria del *soggetto*. Il soggetto interviene nella definizione di sistema nei e tramite i suoi interessi, le sue selezioni e le sue finalità; egli arreca cioè al concetto di sistema, attraverso la sua surdeterminazione soggettiva, la surdeterminazione culturale, sociale e antropologica.

Il sistema richiede quindi un oggetto, che lo isoli nel brulichio polisistemico, lo tagli, lo qualifichi, lo gerarchizzi. Esso rimanda non soltanto alla realtà fisica in ciò che ha di irriducibile alla mente umana, ma anche alle strutture di questa mente umana, agli interessi selettivi dell'osservatore/soggetto, e al contesto culturale e sociale della conoscenza scientifica.

Dal carattere soggettivo dell'approccio sistemico derivano due conseguenze estremamente importanti.

La prima è un principio di indeterminazione relativo alla determinazione del sistema nel suo contesto e nel suo complesso polisistemico.

La seconda conseguenza è un principio artistico. Nella realtà il taglio dei sistemi può sfociare in un massacro dell'universo fenomenico, che verrà diviso in sistemi arbitrari, o al contrario essere simile all'arte di un abile macellaio, che taglia il bue seguendo il tracciato delle articolazioni. La sensibilità sistemica sarà analoga a quella dell'orecchio musicale che percepisce le competizioni, le simbiosi, le interferenze, la sovrapposizione dei temi nella stessa fusione sinfonica, laddove una mente non educata riconoscerà un solo tema circondato da rumore. L'ideale sistemico non potrebbe risultare nell'isolamento del sistema, nella gerarchizzazione dei sistemi. Sta nell'arte, aleatoria, incerta, ma ricca e complessa come ogni arte, di concepire le interazioni, le interferenze e gli intrecci polisistemici. Le nozioni di arte e di scienza, che nell'ideologia tecno-burocratica dominante si oppongono, devono qui associarsi, come in qualunque luogo ove si dia realmente una scienza.

Il concetto di sistema richiede quindi la piena utilizzazione delle qualità personali del soggetto, nella sua comunicazione con l'oggetto. Esso si differenzia radicalmente dal concetto classico di oggetto. Questo rimandava o soltanto al "reale", o soltanto all'ideale. Il sistema rimanda al reale assai in profondità: è più reale, perché molto più radicato nella *physis* e ad essa connesso, del vecchio oggetto quasi artificiale nel suo pseudorealismo; nello stesso tempo rimanda assai in profondità alla mente umana, cioè al soggetto, esso stesso immerso culturalmente, socialmente, storicamente. (...)

SEDUZIONE ESTETICA

di Humberto Maturana, da *Autopoiesi e Cognizione* di Humberto R. Maturana e Francisco J. Varela, Marsilio, Venezia 1985, pp. 108-109

(...) L'uomo è un sistema autonomo deterministico e relativistico autoreferente la cui vita acquisisce la sua peculiare dimensione attraverso l'autocoscienza: etica e moralità hanno origine in quanto commenti che egli fa sul suo comportamento attraverso l'auto-osservazione. Egli vive in un dominio continuamente mutante di descrizioni che egli genera attraverso interazioni ricorsive entro quel dominio, e che non ha nessun altro elemento costante nella trasformazione storica della sua mantenuta identità di sistema interagente. Cioè, l'uomo cambia e vive in una cornice di riferimento che cambia in un mondo continuamente creato e trasformato da lui. Le interazioni che hanno successo, direttamente o indirettamente subordinate al mantenimento della sua organizzazione vivente costituiscono la sua fonte finale di riferimento per un comportamento valido entro il dominio di descrizioni, e, quindi, la sua fonte finale di riferimento per la verità; ma, dato che i sistemi viventi sono sistemi auto-referenziali, qualsiasi cornice finale di riferimento è, necessariamente, relativa. Di conseguenza, nessun sistema assoluto di valori è possibile e tutte le verità e le falsità nel dominio culturale sono necessariamente relative.

Il linguaggio non trasmette l'informazione e il suo ruolo funzionale è la creazione di un dominio cooperativo di interazioni fra parlanti mediante lo sviluppo di una cornice comune di riferimento, sebbene ciascun parlante agisca esclusivamente nel suo dominio cognitivo dove ogni verità definitiva è contingente all'esperienza personale. Dato che una cornice di riferimento è determinata dalle classi di scelte che specifica, il comportamento linguistico non può essere razionale, cioè, determinato da relazioni di necessità entro la cornice di riferimento entro la quale si sviluppa. Di conseguenza, nessuno mai può essere razionalmente convinto di una verità che non aveva già implicitamente nel suo definitivo corpo di convinzioni.

L'uomo è un animale razionale che costruisce i suoi sistemi razionali come sono costruiti tutti i sistemi razionali, cioè, basati su verità accettate arbitrariamente (premesse); essendo lui stesso un sistema deterministico, relativistico, auto-referente ciò non può essere altrimenti. Ma se solo un sistema di riferimento relativo, scelto arbitrariamente, è possibile, il compito inevitabile dell'uomo come animale auto-cosciente, che può essere un osservatore dei suoi propri processi cognitivi, è di scegliere esplicitamente una cornice di riferimento per il suo sistema di valori. Questo compito egli l'ha sempre evitato ricorrendo a dio come fonte assoluta di verità, oppure all'autoinganno mediante la ragione, che può essere usata per giustificare qualsiasi cosa confondendo le cornici di riferimento e discutendo in un dominio le relazioni valide in un altro. La verità finale sulla quale l'uomo basa la sua

condotta razionale è necessariamente subordinata alla sua personale esperienza e sembra un atto di scelta che esprime una preferenza che non può essere trasferita razionalmente; di conseguenza, l'alternativa alla ragione, come fonte per un sistema universale di valori, è la seduzione estetica a favore di una cornice di riferimento specificamente progettata per assecondare i suoi desideri (e non i suoi bisogni) e che definisce le funzioni che devono essere soddisfatte dal mondo (culturale e materiale) nel quale vuole vivere. (...)

CULTURANALISI

da *Sociologia della Sociologia*, di Edgar Morin, Edizioni Lavoro, Roma 1985, pp. 211-217

(...) Dovremmo quindi considerare la cultura come un sistema che mette in comunicazione dialettizzandole, un'esperienza esistenziale e un sapere costituito.

Si tratterebbe di un sistema indissociabile, in cui lo stock culturale del sapere, registrato e codificato, sarebbe assimilabile soltanto da parte dei possessori del codice, membri di una cultura data (linguaggio e sistemi di segni e simboli extralinguistici); il sapere sarebbe legato costitutivamente a modelli-guida (*pattern*) che permettono di organizzare, canalizzare le relazioni esistenziali, pratiche e/o immaginarie. La relazione con l'esperienza è così bivettoriale: da un lato il sistema culturale estrae dall'esistenza l'esperienza che consente di assimilare ed eventualmente immagazzinare; dall'altro, offre all'esistenza i quadri e le strutture che garantiranno, dissociando o mescolando la pratica e l'immaginario, sia la condotta operativa che la partecipazione, la gioia, l'estasi.

Questa concezione permette di concepire la relazione uomo-società-mondo che mantiene e definisce una cultura per mezzo di relais polarizzatori (codice e *pattern*) ciascuno dei quali costituisce complessi sottosistemi all'interno del sistema (sottosistemi che le teorie parcellari confondono col sistema intero). (...)

Inoltre, questa concezione permette di inglobare coerentemente ciò che era catalogato in modo residuale e alla rinfusa nelle concezioni etnosociologiche della cultura: la personalità (di base o no), la sensibilità, i miti e le idee forza, i tabù e i comandamenti, ecc.

Infine, una concezione di questo tipo presenta il grande vantaggio di poter essere applicata a tutte le nozioni di cultura, dalla più globale (cultura opposta a natura) alla più ristretta (cultura colta). Una cultura, anche ristretta e limitata, include nel suo campo particolare una parte della relazione uomo-società-mondo. Ciò che differenzia le nozioni di cultura è l'ampiezza del sistema, l'estensione del sapere, del campo dell'esperienza esistenziale delle norme e dei modelli ritagliati dallo sguardo antropologico, etnografico, sociologico, culturalista. Così la cultura dell'antropologia culturale include tutto il sapere, tutto il campo dell'esperienza tutti i codici, tutte le norme guida che si riversano sia nell'immaginario che nel saper vivere. Ovviamente le culture non si differenziano soltanto in base all'ampiezza del campo ma in base al codice, all'infinita diversità dei modelli e, più in profondità, in base ai modi di distribuzione e di comunicazione tra il reale e l'immaginario, il mitico e il pratico. Aggiungiamo due osservazioni essenziali.

1. Noi concepiamo la cultura come un sistema metabolico, che assicura gli scambi (variabili e differenziati a seconda delle culture) tra gli individui, tra l'individuo e la società, tra la società e il cosmo, ecc.

2. Questo sistema va articolato al sistema sociale nel suo insieme. Possiamo concepire il sistema globale come sistema culturale opposto al sistema naturale; possiamo anche concepire la cultura come realtà economica, sociale, ideologica, ecc., collegandola così alle altre

dimensioni sociali. Si vede così che la cultura non è né sovrastruttura né un'infrastruttura, ma il circuito metabolico che congiunge l'infrastrutturale al sovrastrutturale.

Forniti di questa concezione della cultura, potremo tentare una culturanalisi rudimentale, ma necessaria e preliminare, della nostra società. A differenza delle società arcaiche, in cui magia e religione stabiliscono un'unità culturale sincretica dei saperi e delle esperienze (e in cui si può forse liberare *una* personalità di base), le società storiche, e la nostra in particolare, vedono una giustapposizione e sovrapposizione dei sistemi culturali, anche in uno stesso individuo. La nostra società è policulturale. C'è la cultura umanistica, nutrice della cultura colta, la cultura nazionale, che sostiene ed esalta l'identificazione alla nazione, le culture religiose; le culture politiche; la cultura di massa. Ognuna di queste culture, inoltre, è attraversata da correnti antagoniste.

Lenin osservava, molto giustamente: «Ci sono due culture in ogni cultura nazionale». Vedremo che esiste un profondo dualismo nella cultura colta come nella cultura di massa. Così, nella nostra società, la cultura è il sistema simbiotico-antagonista di culture multiple, ognuna non omogenea.

Pur potendo fermarci qui, vorremmo ora considerare la mancanza di un quadro scientifico minimale che integri i fenomeni, contemporaneamente distinti e collegati, di «rappresentazione», «immaginario», «simbolo», «segno», in altri termini, l'insieme dei fenomeni che vanno dall'onirismo alla cognizione e che qui chiameremo *noologici*, per indicare proprio un'unità di principio, una sfera propria in cui devono agire vincoli specifici, strategie euristiche originali, regole sistemiche di combinazione, una dialettica intercomunicante *sui generis*.

Ora, i fenomeni noologici, visti da un'angolatura sociologica, non sono altro che i fenomeni culturali. La noologia ci introduce immediatamente al paradosso della cultura. La noologia presuppone un'unità di principio, come abbiamo detto, tra le attività pratiche dello spirito (del cervello) di tipo cognitivo e le sue attività fantasmatiche o immaginarie. Questa dualità, trasposta sul piano culturale, apre un problema teorico capitale. Infatti la cultura ci appare in una sola volta come:

- a. la sfera degli epifenomeni immaginari che emergono o zampillano come efflorescenze della prassi sociale;
- b. la sfera delle unità codificate portatrici dell'informazione, vale a dire dei principi di orientamento e di organizzazione della prassi sociale.

La cultura ci appare pertanto sia come la sfera degli epifenomeni che come quella del *dispositivo generativo* della società. Da un lato essa riguarda ciò che è più superficiale, dall'altra ciò che è più fondamentale nella vita sociale. Fino a oggi la scienza sociale ha potuto dominare questo paradosso, considerando la cultura talvolta come «sovrastruttura», talaltra come fondamento dell'organizzazione sociale (antropologia «culturale»).

Oggi si comincia a considerare la cultura in modo un po' meno semplicistico. Si comprende sempre meglio che la sociologia della cultura non è soltanto la decodifica o la decrittazione di opere-messaggio, che permetterebbero di leggere quanto, nelle profondità del corpo

sociale, rimane occultato o non formulato, ma che essa riguarda anche principi generativi o organizzazionali (l'«informazione», nel senso in cui ci sarebbe equivalenza tra informazione e neghentropia).

Anche all'interno del marxismo tematiche così diverse come A.I.T. di Althusser, le teorie di Kristeva-Sollers, la teoria bourdivina della riproduzione, la «rivoluzione culturale» cinese, e anche la «controcultura» (organizzazione della vita personale al livello esistenziale e microsociale) stanno a indicare che la cultura appare legata all'organizzazione autopertuatrice e autosviluppante della società, e non più come «sovrastuttura» epifenomenica. Siamo tuttavia lontani da una sociologia culturale, che richiederebbe una revisione generale della teoria sociologica che tenesse conto della distinzione complementare-oppositiva del *generativo* e del *fenomenico* (che si applichi a tutti i sistemi auto-organizzati secondo modalità estremamente diverse). Nell'attesa, le domande più importanti rimangono aperte. Non abbiamo ancora stabilito una tipologia dei sistemi noologici che permetta di distinguere, per esempio, i sistemi teorici, i sistemi ideologici, i sistemi mitologici (diciamo pure che il dramma tragicomico delle scienze sociali attuali sta nel fatto che ogni concezione dichiara i propri presupposti come costitutivi dei principi teorici fondamentali della scienza, denunciando le altre concezioni come «ideologiche» o «mitologiche»).

Non abbiamo ancora determinato il tipo o i tipi di relazioni tra cultura generativa e fenomenicità (prassi) sociale, tra prassi sociale e cultura epifenomenica; in quest'ultimo senso, coloro che «traducevano» sociologicamente le opere letterarie o cinematografiche hanno sempre trascurato alcune domande elementari: esiste un codice univoco e stabile, almeno in date condizioni di civiltà? Quale? Vi sono determinanti sociali univoche o privilegiate? Il carattere aleatorio di un'opera individuale non interdice forse qualsiasi induzione sociologica a partire dalle unità (opere) isolate?

C'è da dire che, fino a oggi, il sociologo-decrittatore che credeva di introdurre il suo codice nell'opera per farne uscire il messaggio, vi introduceva piuttosto il suo messaggio per farne uscire trionfalmente il proprio codice. Non si è neanche preso in considerazione il problema chiave: quello del passaggio di un «messaggio» culturale dall'epifenomenicità alla generatività (per esempio, il passaggio dal fantasma-sogno di volare di Icaro all'industria aeronautica) e viceversa (per esempio, il passaggio da un imperativo di civiltà tradizionale, come l'uso di portare la cuffia caratteristica *bigouden*, all'epifenomenicità folklorica). E si potrebbe e si dovrebbe continuare con ben altre domande, che concorrerebbero tutte a dimostrare come la scienza noologica e il suo versante sociologico, la sociologia culturale, non sono ancora costituite.

Questo ci indica che le ricerche sulle rappresentazioni, le immagini, gli immaginari, i simboli, i segni devono avventurarsi oggi incontro all'erranza e al rischio. L'errore capitale sarebbe di credere che ogni ricerca disponga di un substrato disciplinare o teorico, oppure di credere che basti costituire *équipe* o assemblee interdisciplinari per creare le condizioni di affidabilità del lavoro di ricerca...

LA CULTURA COME INTELLETTO COLLETTIVO

da *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, di Jurij M. Lotman, Laterza, Roma-Bari 1980, pp. 29-44

La forma più semplice di moltiplicazione biologica è costituita dalla scissione degli organismi monocellulari. Ogni singola cellula è in questo caso completamente indipendente e non ha bisogno dell'altra. La tappa successiva è la divisione della sostanze biologiche in due classi sessuali. Perciò per la perpetuazione della specie è necessaria e sufficiente la presenza di un qualsiasi elemento tanto della prima che della seconda classe. La comparsa di sistemi zoosemiotici ci spinge a considerare significative le differenze individuali introduce l'elemento della scelta nei rapporti sessuali degli animali superiori. La cultura si afferma come sistema di divieti supplementari fondati su azioni fisicamente possibili. La compresenza di sistemi complessi di divieti matrimoniali e di loro violazioni strutturalmente significative trasforma il mittente e il destinatario della comunicazione matrimoniale in individui. Il dato della Natura «uomo e donna» si trasforma nel dato della Cultura «solo quest'uomo e questa donna». Proprio l'inserimento delle singole unità individuali in complesse organizzazioni della cultura le rende contemporaneamente parti di un insieme e unità irripetibili, dove la differenza fra parti e unità è portatrice di significati sociali.

L'esempio riportato mette bene in luce che quanto più complesso è il sistema, tanto più aumenta l'autonomia delle sue parti. Nei sistemi supercomplessi questo processo porta alla sostituzione del concetto di «nodo strutturale» con quello di «individualità». È tuttavia naturale domandarsi come influisce questo processo sul rendimento del sistema.

Se si considera il sistema come un insieme dotato di omeostaticità e di possibilità intellettuali, è evidente che ciò che crea le maggiori difficoltà per un buon rendimento sarà la necessità di agire in condizioni di informatività insufficiente. La ricerca di un comportamento adatto a sopperire alla mancanza di informazioni determina la tendenza a colmare le lacune con la varietà. Avendo a disposizione solo una piccola parte delle informazioni necessarie per un buon rendimento, il sistema sarà interessato attivamente al fatto che questa informazione sia qualitativamente varia e colmi le lacune con la stereoscopia.

A questo è legato il fondamentale poliglottismo della cultura. Nessuna cultura può accontentarsi di una sola lingua. L'insieme di due lingue parallele forma un sistema minimale, come ad esempio il caso del sistema verbale e di quello iconico. Inoltre la dinamica di qualsiasi cultura implica il moltiplicarsi delle combinazioni di comunicazioni di carattere semiotico. Poiché l'immagine del mondo esterno tradotta nei testi delle varie lingue, è soggetta all'azione modellizzante della lingua stessa, il sistema come organismo unitario ha a disposizione per ogni oggetto esterno un certo numero di modelli che gli permettono di supplire alle lacune di informazione. Tanto più evidente è la specificità dell'una o dell'altra lingua (fatto che comporta un aumento delle difficoltà nella traduzione dei suoi

testi in un'altra lingua), tanto più particolare sarà la sua capacità di modellizzazione e tanto più utile risulterà di conseguenza per il sistema nel suo complesso.

La stereoscopicità della cultura non dipende solo dal plurilinguismo. Man mano che la struttura dell'individualità del mittente e del destinatario si complica e si individualizzano i complessi di codici che costituiscono il contenuto della coscienza dell'individuo, l'affermazione che il mittente e il destinatario del messaggio si servano della stessa lingua diventa sempre meno corretta. Il mittente codifica il messaggio per mezzo di un complesso di codici dei quali solo una parte è presente nella coscienza decifrate del destinatario. Ogni atto di comprensione dunque, quando si usa un sistema semiotico abbastanza sviluppato, è parziale e approssimativo. (...)

Se mettiamo uno accanto all'altro a seconda del loro grado di complessità i vari sistemi di comunicazione sociale - dalla lingua della segnaletica stradale a quella della poesia - sarà evidente che l'aumento della non univocità della decodificazione non può essere attribuito soltanto agli errori tecnici di un dato tipo di comunicazione.

L'atto comunicativo (in tutti i casi abbastanza complessi e quindi culturalmente ricchi) si deve dunque considerare non come un semplice trasferimento di un messaggio che dalla coscienza del mittente a quella del destinatario rimane adeguato a se stesso, ma come traduzione di un testo dalla lingua del mio «io» alla lingua del tuo «tu». La possibilità stessa di questa traduzione è condizionata dal fatto che i codici dei due partecipanti alla comunicazione formino, pur non identificandosi, un complesso di elementi che si intersecano a vicenda. Ma poiché nella traduzione una parte del messaggio va sempre perduta e l'«io» si trasforma nel codice di traduzione nella lingua «tu», quello che si perde è proprio ciò che caratterizza il mittente, cioè quello che dal punto di vista dell'insieme costituisce l'elemento più importante del messaggio.

La situazione sarebbe senza via d'uscita se nella parte del messaggio che il destinatario è riuscito a percepire non fossero contenute indicazioni sul modo in cui il destinatario deve trasformare la sua personalità per recuperare la parte perduta del messaggio. Così la mancanza di adeguatezza fra gli agenti della comunicazione trasforma questo stesso fatto da trasmissione passiva a gioco conflittuale nel corso del quale ognuna delle parti cerca di costruire il mondo semiotico della controparte secondo il suo proprio modello ed è interessata nello stesso tempo a conservare la peculiarità del suo controagente.

La tendenza all'aumento della varietà semiotica all'interno dell'organismo della cultura fa sì che ogni nodo semantico della organizzazione strutturale riveli la tendenza a trasformarsi in una particolare «individualità culturale», in un mondo cioè chiuso e immanente, dotato di una propria organizzazione interna strutturale-semiotica, di una sua memoria, di un suo comportamento individuale, di capacità intellettuali e di un meccanismo di auto-sviluppo. In conclusione, la cultura come organismo unitario è costituita dall'unione di tali formazioni semiotico-strutturali, costruite secondo il modello delle singole personalità e del sistema di rapporti (comunicazione) fra queste. (...)

Già il sistema dei rapporti comunicativi fra i nodi strutturali della cultura e la costante

necessità di tradurre l'uno nell'altro creano le basi per un'organizzazione di altro tipo: una struttura che «elimini» la varietà delle parti in nome della regolarizzazione dell'insieme nel suo complesso. Questa tendenza trova la sua massima realizzazione nell'articolato sistema delle formazioni metalinguistiche e metatestuali, senza le quali non è possibile l'esistenza di nessuna cultura.

Quando una cultura acquista una sua maturità strutturale - momento che coincide con quello in cui l'autonomia dei singoli meccanismi particolari raggiunge un punto critico - si comincia ad avvertire l'esigenza dell'autodescrizione, della creazione di un proprio modello da parte della cultura data.

L'autodescrizione esige l'elaborazione di un metalinguaggio della cultura in base al quale si forma un metalivello e a questo metalivello la cultura costruisce il suo autoritratto ideale. L'autodescrizione è un momento obbligato per lo sviluppo della cultura. Il fatto stesso di descriverlo trasforma l'oggetto dandogli una maggiore organizzazione. (...)

La comparsa dell'immagine della cultura ad un metalivello significa la strutturazione secondaria della cultura stessa. Essa riceve un'organizzazione più rigida e certi suoi aspetti vengono dichiarati non strutturali, cioè «inesistenti». Una grande quantità di testi «scorretti» sono eliminati dalla memoria della cultura. I testi che restano vengono canonizzati ed assoggettati ad una struttura gerarchica.

Questo processo implica un certo impoverimento della cultura, che diventa particolarmente evidente quando i testi esclusi dal canone vengono eliminati fisicamente. In questo caso il modello della cultura perde dinamismo, perché i testi extrasistemati costituiscono di solito la riserva per la costruzione di sistemi della fase successiva e il gioco fra ciò che è interno e ciò che è esterno al sistema è alla base del meccanismo di sviluppo della cultura. Tuttavia nei casi in cui i testi dichiarati apocritici sono relegati alla periferia della cultura e diventano «inesistenti», l'impoverimento ha un carattere relativo: nella fase successiva dello sviluppo della cultura, ciò che ora è apocritico alla luce dei nuovi metamodelli può essere riscoperto e trasformato in canonico.

Il metameccanismo della cultura ristabilisce l'unità fra le parti che tendono all'autonomia e diventa la lingua nella quale si realizzano le relazioni interne alla cultura. Esso facilita la ricostruzione dei singoli nodi strutturali attraverso la loro unificazione. È grazie a questo che si crea l'isomorfismo fra l'insieme della cultura e le sue parti. (...)

CULTURA MOSAICO E PENSIERO OCCIDENTALE

da *Sociodinamica della cultura*, di Abraham A. Moles, Guaraldi, Firenze 1971, pp. 379-385

(...) La parola «cultura» acquista una nuova definizione, il cui carattere sociologico è amplificato in rapporto ai caratteri etnologici e informativi, che avevamo considerato in un primo tempo. La cultura non appare più come un ambiente artificiale o un «Umwelt» intellettuale, e neppure come il prodotto complesso di un gran numero di culturemi e delle loro associazioni (definizione statica): essa appare soprattutto come una *forza operante nel campo sociale*. Più ancora che lo schermo di riferimento utilizzato dall'individuo per inquadrare le sue percezioni, essa è il prodotto essenziale e cumulativo della sua attività, la traccia permanente dei fattori di evoluzione, ma è anche *possibilità di azione* sulla società tramite il ciclo culturale.

La conoscenza profonda del meccanismo del ciclo culturale è la prima condizione per agire su questo e in seguito sulla società nel suo complesso. (...)

La tecnologia fisico-chimica, con quel puro risultato del 1950 che è l'«ingegnere», ha avuto il risultato di realizzare ciò che Galbraith chiama una società «opulenta»: una società dell'abbondanza dei beni materiali in cui vi è sempre una soluzione per la produzione in quantità quasi illimitata di prodotti di consumo. Dalla nascita della nozione di proprietà, la struttura sociale poggiava sulla rarità dei beni e l'aggressività individuale si esercitava nei confronti di tali beni. Nella società dell'Estremo Occidente in corso di costruzione, essendo la quantità dei beni quasi illimitata, i problemi si spostano dalla produzione al consumo.

Vediamo già alcuni aspetti assai particolari di questo processo, uniti ad un altro fattore, messo acutamente in evidenza da Lefebvre, quello cioè dell'*ineguaglianza dello sviluppo*, ma il semplice fatto che possa sembrare possibile produrre una quantità illimitata di oggetti basta a causare uno spostamento della creatività dalla micro-società intellettuale che nello stesso tempo prende corpo sotto i nostri occhi, verso i problemi della distribuzione, ma soprattutto della *definizione* dei desideri. Il concetto di «quello che si vuole» sostituisce quello di «quello che si ha» e spetta alle scienze umane dare una risposta a questo problema. Gli artisti e gli psicologi sono in grado di creare e di sviluppare nuovi desideri, ossia di pesare realmente sul divenire della società.

A partire dal momento in cui l'inventario dei *miti dinamici* che hanno retto l'immaginazione creatrice degli scienziati e degli ingegneri è esaurito, e in cui questi singoli miti: librarsi nell'aria, sottrarre il fuoco alle stelle, penetrare negli abissi marini, salire sulla luna, creare esseri artificiali, vedere attraverso lo spazio e il tempo, corrispondono ad una invenzione, ad una tecnica o ad una promessa, il ciclo socio-culturale appare ormai come l'elemento essenziale di una *macchina per creare desideri* nello stesso modo in cui la psicologia sociale è lo strumento essenziale della fabbricazione delle motivazioni.

Non ci proponiamo di fare in questa sede la storia delle idee, ma è cosa normale cercare di

inserire le nozioni principali da noi elaborate a proposito della cultura mosaico nell'evoluzione del pensiero occidentale. In effetti è stato soprattutto l'Occidente a produrre la cultura mosaico, essa è il risultato di una civiltà conquistatrice tendente verso l'abbondanza e della tecnologia dei mass media. L'idea stessa di un pensiero occidentale è legata all'idea di cultura. A proposito della sua nascita e del suo modo di svilupparsi si contrappongono diverse tesi. Ne distingueremo quattro. Anzitutto la tesi dello *sviluppo continuo*, secondo cui la civiltà occidentale è il risultato di un'aggregazione di elementi successivi, dalle origini più disparate, forniti continuamente nel corso dei secoli e la cui importanza quantitativa segue una progressione esponenziale. È il meccanismo suggerito da un ciclo socio-culturale in cui tutte le dimensioni in gioco sono continue.

Una seconda tesi sostiene, al contrario, che nella cultura occidentale vi è una serie di *salti bruschi*, contrassegnata dal succedersi di epoche privilegiate di grandi acquisizioni con periodi di stasi corrispondenti all'assimilazione di tali acquisizioni e alla loro diffusione uniforme in tutta la società. La maggior parte degli storici concordano nell'annoverare fra i grandi momenti dello sviluppo di questo pensiero occidentale: il *pensiero greco*, con la sua apologia della ragione, il *pensiero scolastico*, l'esplosione del *Rinascimento*, le successive rivoluzioni industriali dell'*energia artificiale*, della *precisione commutabile* delle parti rispetto al tutto che sono all'origine dell'industria in serie, *l'epoca dell'automazione* che stiamo iniziando. A questo proposito Einstein diceva: «Lo sviluppo della scienza occidentale poggia su due principali invenzioni: l'invenzione del sistema logico formale nella geometria euclidea da parte dei filosofi greci e la scoperta della possibilità di trovare delle relazioni causali mediante la sperimentazione sistematica, opera del Rinascimento». Dal punto di vista scientifico, egli indicava così due fra i bruschi salti dello sviluppo evocati da questa tesi.

Un terzo punto di vista è quello della *contraddizione dialettica* delle culture parziali. Sottolineando l'importanza della «tendenza contraria» nella creatività intellettuale, vedrebbe lo sviluppo della civiltà occidentale come una serie di lotte dialettiche, di insurrezioni di *ciò che segue* contro *ciò che ha preceduto*. Piuttosto che salti, esso vi vedrebbe dei ribaltamenti ritrovando quantitativamente le stesse tappe.

Il pensiero scolastico sarebbe quindi un tentativo di reazione contro l'ateismo del pensiero greco, il Rinascimento una lotta offensiva contro la scolastica e la dogmatica, la logistica moderna uno sforzo combattivo per una migliore epurazione razionale di un pensiero troppo empirico, ecc. (...)

Un'ultima tesi, infine, sarebbe la tesi *strutturale* che vede, nello sviluppo del pensiero occidentale, una cristallizzazione e una presa di coscienza dell'idea stessa di Occidente, tramite la sistemazione di una struttura abbastanza coerente di successivi e disparati apporti: razionalismo greco, pragmatismo arabo, sperimentazione di Galileo, liberazione dalle vecchie superstizioni religiose, universalizzazione delle conoscenze attraverso la stampa, fusione integratrice che si potrebbe situare verso la fine del Rinascimento, nel momento stesso in cui l'Occidente si definirebbe in un mondo chiuso, in un'originalità comune ad un certo numero di luoghi geografici o demografici. L'idea *enciclopedica*, l'idea stessa di

cultura sarebbero i prodotti più evidenti di questa presa di coscienza di un Occidente contrapposto all'Oriente o al Terzo Mondo e che segue la propria strada verso la conquista della luna e realizzando i suoi vecchi miti si affranca dalla loro tutela.

Gli «avvenimenti» fanno, certo, parte della cultura poiché sono destinati, in una civiltà assillata dall'idea della continuità, a finire nelle raccolte di storia per inserirsi definitivamente nella memoria dell'umanità. Ma la storia di per se stessa non è che un infimo settore del quadro culturale, e i mass media, con l'enorme preponderanza che danno agli «avvenimenti», trasformano la cultura della società in un sistema essenzialmente *aneddotico*.

È in ogni modo certo che l'aggregazione di avvenimenti contingenti nel divenire della società, promuove una cultura a mosaico fondata precisamente sulla contingenza. (...)

Dobbiamo abituarci all'idea che viviamo in seno a una cultura mosaico, che determina il nostro comportamento e che il pensiero fortemente strutturato sulla base di una logica universale è ormai un ideale superato a cui invano aspiriamo.

(...) È quindi opportuno familiarizzarsi con questo concetto di cultura mosaico, di un *tutto* formato con i frammenti raccolti e ammettere che essa è una *cultura* nel senso pieno della parola, e quindi individuarne le caratteristiche. In questo nuovo universo delle percezioni da imparare a memoria, in questo nuovo schermo di riferimento la logica formale è sostituita da sistemi meno precisi, i fatti isolabili da fenomeni «vaghi», che cioè non obbediscono a leggi che, per il fatto di essere vaghe non sono meno importanti e si assiste, come faceva osservare Lévi Strauss, al risorgere di un certo associazionismo come espressione dominante dei fenomeni del pensiero. In un altro lavoro, a proposito più specialmente del pensiero scientifico, abbiamo individuato - per l'insieme di queste leggi flessibili e vaghe, ma importanti, che reggono la connessione delle idee - il concetto di *infra-logiche*; spetterà ai filosofi della nuova cultura studiare queste leggi e individuarne i fattori latenti.

IL MECCANISMO SEMIOTICO DELLA CULTURA

da *Tipologia della cultura*, di Jurij M. Lotman e Boris A. Uspenskij, Bompiani, Milano 1987, pp. 50-68

La cultura in generale può essere rappresentata come un insieme di testi; ma dal punto di vista del ricercatore, è più esatto parlare della cultura in quanto meccanismo che crea un insieme di testi e parlare dei testi in quanto realizzazione della cultura. Un connotato essenziale della caratterizzazione tipologica della cultura può considerarsi il modo in cui essa si definisce da sé. Se è proprio di certe culture il rappresentarsi come un insieme di *testi* regolati (...) altre culture modellizzano se stesse come un sistema di *regole* che determinano la creazione dei testi. (Si potrebbe dire, con altre parole, che nel primo caso le regole si definiscono come una somma di precedenti, mentre nel secondo il precedente esiste soltanto qualora venga descritto con una regola corrispondente.)

Risulta evidente che è proprio delle culture caratterizzate, appunto, da un prevalente orientamento sull'espressione il rappresentarsi come un insieme di testi, mentre è proprio delle culture dirette prevalentemente sul contenuto il rappresentarsi come un sistema di regole. Questo o quell'orientamento di una cultura genera l'ideale del Libro o del Manuale, compresa anche l'organizzazione esterna di simili testi. Così, se in caso di orientamento sulle regole il manuale ha le sembianze di un meccanismo generativo, nelle condizioni di un orientamento sul testo compare la caratteristica forma dell'esposizione catechistica (domanda-risposta), nasce la *crestomazia* (raccolte di citazioni, di brani scelti).

Parlando della contrapposizione di testo e regole, importa tener presente fra l'altro che in determinati casi gli stessi elementi della cultura possono intervenire con entrambe le funzioni, cioè sia come testo che come regole. Così, a esempio, i *tabù* che intervengono come parte integrante del sistema generale di una data cultura possono, da un lato, venir considerati elementi (segni) del *testo* che riflette l'esperienza morale della collettività, mentre dall'altro, li si può considerare un insieme di *regole* magiche che prescrivono un determinato comportamento.

Tale antitesi - sistema delle regole vs insieme dei testi - può essere illustrata dal materiale offerto dall'arte, la quale interviene come un sottosistema della cultura presa nel suo complesso.

Un vistoso esempio di sistema orientato esplicitamente sulle regole ce l'offre il Classicismo europeo. Anche se storicamente la teoria classicista sorse come generalizzazione di una determinata esperienza artistica, l'autovalutazione di questa teoria forniva un quadro diverso: i modelli teorici erano pensati come eterni e anteriori alla creazione reale. Nella pratica artistica, poi, erano riconosciuti come realtà significativa solo i testi "corretti", conformi cioè alle regole. È di particolare interesse, in questo senso, il tipo di opere che, a esempio, Boileau giudica brutte. Il brutto in arte è la trasgressione delle regole. Ma anche la trasgressione delle regole può essere descritta, secondo Boileau, come l'esecuzione di

regole «erronee». Perciò si può dare una classificazione dei testi «brutti»: una data opera insoddisfacente interviene come esempio di una trasgressione tipica. Non è un caso che, per Boileau, il mondo artistico “erroneo” si componga degli stessi elementi di quello corretto, distinguendosene solo per le modalità di combinazione, modalità vietate nell’arte “bella”. Un’altra particolarità di questo tipo di cultura è che l’autore di regole occupa un posto gerarchicamente assai più alto dell’autore di testi. Così, per esempio, il critico, nel sistema del Classicismo, godeva di molto maggior considerazione che lo scrittore.

Come esempio di tipo opposto, si può considerare la cultura del Realismo europeo dell’Ottocento. I testi artistici che ne facevano parte assolvevano la loro funzione sociale direttamente, senz’esigere una traduzione obbligatoria nel metalinguaggio della teoria. Il teorico elaborava le sue costruzioni sulla scia della pratica artistica. Ma di fatto, in tutta una serie di casi, a esempio in Russia dopo Belinskii, la critica ebbe un ruolo autonomo ed estremamente attivo. E ciò è tanto più evidente se si pensa che nell’autointerpretare la propria posizione Belinskij, per esempio, assegnava la priorità a Gogol’ riservando a sé il ruolo di interprete.

Benché in tutti e due i casi condizione indispensabile minima per il formarsi della cultura sia l’esistenza di regole, varierà tuttavia il grado della loro importanza ai fini del modo in cui la cultura si autovaluta. È quanto accade con l’insegnamento di una lingua in quanto sistema di regole grammaticali oppure in quanto assortimento di modi d’uso.

Conformemente alla distinzione formulata sopra, la cultura può contrapporsi sia alla non cultura che all’anticultura. Se nelle condizioni di una cultura che si caratterizzi per il prevalere dell’orientamento sul contenuto e che rappresenti se stessa sotto forma di un sistema di regole, l’antitesi fondamentale è quella «ordinato vs non ordinato» (antitesi che in casi particolari può realizzarsi come opposizione «cosmo vs caos», «ectropia vs entropia», «cultura vs natura» ecc.), nelle condizioni di una cultura diretta prevalentemente sull’espressione e rappresentata come un insieme di testi regolati, l’antitesi fondamentale sarà quella “corretto vs erroneo” (“erroneo” [*“nepravil’noe”*] appunto, e non già “scorretto” [*“nepravil’noe”*]: un’antitesi che può avvicinarsi - fino a coincidere - alla contrapposizione di “vero” e “falso”). In quest’ultimo caso, la cultura non si contrappone al caos (all’entropia), ma a un sistema di segno opposto. Si comprende, in generale, che nelle condizioni di una cultura caratterizzata dall’orientamento su una corrispondenza univoca tra espressione e contenuto, e diretta prevalentemente sull’espressione - allorché il mondo si presenta come un testo, e acquista un’importanza di principio la domanda: «come si chiama» questo o quel fenomeno? -, una denominazione erronea può identificarsi con un *diverso* (ma pur sempre con un) contenuto, cioè con una *diversa* informazione, e non con alterazioni informative. (...)

Si noti l’idea che quanto è contrapposto alla cultura (in questo caso, la cultura religiosa) debba trovare ugualmente una sua specifica espressione, ma un’espressione falsa (erronea). In altri termini, l’anticultura viene costruita qui in maniera isomorfa alla cultura, a immagine e somiglianza di questa: è pensata anch’essa come un sistema di

segni che ha una propria espressione. Si potrebbe dire che è percepita come una cultura di segno negativo, quasi fosse una sua immagine speculare (in cui i nessi non sono trasgrediti, ma commutati in nessi opposti). Corrispettivamente, ogni cultura diversa con un'altra espressione e altri nessi - al limite, dal punto di vista di una data cultura, viene percepita come anticultura.

Ne deriva la tendenza naturale a trattare come un unico sistema tutte le culture "erronee", opposto a una data cultura ("corretta"). (...)

Allo stesso modo, una cultura diretta prevalentemente sul contenuto, antitetica all'entropia (al caos), e la cui opposizione fondamentale è quella tra "ordinato" e "non ordinato", concepisce sempre se stessa come un principio attivo che deve propagarsi, mentre vede nella non cultura la sfera di una propria potenziale diffusione. Nelle condizioni invece di una cultura orientata prevalentemente sull'espressione, e in cui interviene come opposizione fondamentale quella tra "corretto" e "erroneo", può non aversi in generale la tendenza all'espansione (in simili condizioni può risultare più caratteristica la tendenza della cultura a non uscire dal proprio ambito, a barricarsi contro tutto ciò che le si contrappone, a chiudersi in se stessa senza estendere il proprio raggio di diffusione). La non cultura si identifica, allora, con l'anticultura e in questo modo, già per la sua stessa essenza, non può venir percepita come potenziale area di espansione della cultura.

Un esempio di come l'orientamento sull'espansione e l'alto grado di ritualizzazione connesso a tale orientamento comportino la tendenza a chiudersi in sé possono fornirlo la cultura della Cina medievale e l'idea di "Mosca, terza Roma". Riscontreremo in questi casi, la tendenza alla conservazione anziché alla diffusione del proprio sistema, l'esoterismo e non il proselitismo.

Si può dire che, se in un certo tipo di cultura la diffusione della conoscenza avviene tramite la sua espansione nell'area della non conoscenza, nelle condizioni di una cultura di tipo opposto la diffusione della conoscenza è possibile solo in quanto vittoria sulla menzogna. Ovviamente, il concetto di scienza, nel senso moderno del termine, si rifà proprio a una cultura del primo tipo: in una cultura del secondo tipo, la scienza non contrappone se stessa all'arte, alla religione ecc. in maniera così netta. È caratteristico come l'antitesi fra scienza e arte, tipica della nostra età e che assume talvolta l'aspetto di un antagonismo, sia divenuta possibile solo nelle condizioni di una nuova cultura europea - quella post-rinascimentale - liberata dalla concezione medievale del mondo e tesa in larga misura a contrapporlesi (si ricordi che il concetto stesso di "belle arti", antitetiche alla scienza, non fa la sua comparsa che nel Settecento).

A proposito di ciò che s'è detto, viene in mente la differenza tra la concezione manichea e quella agostiniana del diavolo nella brillante analisi che ne ha dato N. Wiener. Per i Manichei il diavolo è un essere malevolo, che cioè rivolge coscientemente e intenzionalmente il suo potere contro l'uomo; per sant'Agostino, invece, il diavolo è forza cieca, entropia, diretta solo oggettivamente contro l'uomo, a causa della debolezza e dell'ignoranza di questi. Intendendo, piuttosto largamente, il diavolo come ciò che si contrappone alla cultura (sempre nell'accezione ampia del termine), non è difficile vedere che la differenza fra

l'approccio manicheo e quello agostiniano corrisponde alla distinzione fra i due tipi di cultura presi in esame sopra.

L'antitesi "ordinato vs non ordinato" può manifestarsi anche nell'organizzazione interna della cultura. Come già dicevamo, la struttura gerarchica di una cultura viene costruita come una combinazione di sistemi altamente ordinati e di sistemi che ammettono un vario grado di disorganizzazione, cosicché, per scoprirne la strutturalità, occorre metterli costantemente a confronto con i primi. Se un modello nucleare del meccanismo della cultura fornisce un sistema semiotico ideale che presenta realizzati i nessi strutturali di tutti i livelli (o, meglio, se fornisce il massimo possibile di approssimazione a quell'ideale nelle condizioni storiche date), allora le formazioni che lo circondano possono venir costruite come culture che violano differenti livelli di tale struttura e hanno bisogno di una costante analogia col nucleo. Questa costruzione "non finita", quest'ordinamento incompleto della cultura in quanto sistema semiotico unitario non è un difetto, ma la condizione del suo normale funzionamento. Il fatto è che la funzione stessa dell'appropriamento culturale sottintende che il mondo sia sistematico. In alcuni casi (a esempio, la conoscenza scientifica del mondo), si tratterà della individuazione di un sistema celato nell'oggetto; in altri (a esempio, la pedagogia, il proselitismo religioso, la propaganda politica), si tratterà della trasmissione di certi principi di organizzazione a un oggetto non organizzato. Ma per assolvere questa funzione, la cultura - e, in particolare, il suo dispositivo centrale codificante - deve possedere certe proprietà indispensabili. Fra queste, due sono essenziali per noi ora:

1. Deve possedere un'alta capacità modellizzante, deve cioè o descrivere la più ampia cerchia possibile di oggetti, ivi compreso il massimo numero di oggetti ancora ignoti - e questo è il requisito ottimale dei modelli conoscitivi - oppure essere in grado di dichiarare inesistenti gli oggetti che tale capacità modellizzante non permette di descrivere.
2. La sua sistematicità dev'essere concepita dalla collettività che la utilizza come uno strumento per attribuire un sistema a ciò che è amorfo. Per questo la tendenza dei sistemi di segni a automatizzarsi è il costante nemico interno della cultura, contro il quale essa conduce una lotta incessante.

La contraddizione tra la costante aspirazione a portare all'estremo la sistematicità e la lotta altrettanto continua all'automatismo della struttura originato da tale aspirazione è intimamente, organicamente radicata in ogni cultura vivente. (...)

SGUARDO SU UNA TEORIA DELL'INCONCETTUALITÀ

da *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, di Hans Blumenberg, Il Mulino, Bologna 1985, pp. 115-136

(...)

La metaforica non viene più considerata, prioritariamente, come sfera guida di concezioni teoretiche ancora esitanti, come ambito preliminare della formazione dei concetti, come espediente nella situazione non ancora consolidata degli idiomi specialistici. Al contrario, essa viene vista come modo autentico della comprensione di connessioni, che non può essere circoscritto al nucleo ristretto della «metafora assoluta». Peraltro anche questa era stata definita con la sua indisponibilità ad essere «rimpiazzata da predicati reali» sullo stesso piano linguistico. Si potrebbe dire che la direzione dello sguardo si è invertita: non si riferisce più soprattutto alla costituzione di concettualità ma anche ai collegamenti con la retrovia del mondo della vita in quanto sostegno motivazionale costante di ogni teoria anche se non occorre che sia tenuto costantemente presente. Se già dobbiamo riconoscere che dalla scienza non possiamo aspettarci *la* verità, vogliamo almeno sapere per quale motivo volevamo sapere qualcosa il cui sapere va assieme alla delusione. In questo senso le metafore sono fossili guida di uno strato arcaico del processo della curiosità teoretica. Il fatto che non ci sia ritorno alla pienezza delle sue stimolazioni e attese di verità, di per sé non vuol dire che è anacronistico.

L'enigma della metafora non si spiega solo con l'insufficienza del concetto. Enigmatico infatti è il motivo per cui in generale le metafore vengono «sopportate». La loro ricercatezza può rendere comprensibile perché esse nella retorica compaiono come «ornamento del discorso»; ma che vengano accettate anche in contesti oggettivi, non è una cosa che s'intenda da sé. Infatti, in ognuno di tali contesti la metafora è anzitutto una fonte di disturbi. Se, con la fenomenologia, consideriamo la coscienza in quanto viene «modificata» da testi come una struttura di prestazioni intenzionali ogni metafora ne mette in pericolo la concordanza normale. (...)

Però la metafora conserva la ricchezza della propria origine, che l'astrazione deve rinnegare (...).

Possa pure il mondo essere tutto ciò che accade, dando così ragione alla definizione antica come *series rerum* un cartesiano con la sua pretesa di chiarezza e distinzione non potrebbe mai accontentarsene. Ma soprattutto, di tutto quello che si può enunciare sul mondo, e per quanto inconfutabile possa essere, ciò sarebbe pressappoco la cosa meno interessante, sia per il cosmologo che per il teologo, ed anche per chi ne ha abbastanza del loro interpretare il mondo e vorrebbe passare alla sua trasformazione (...).

Si sente che in tutte le metafore c'è una suggestività che le rende una componente privilegiata della retorica come produzione di consenso in caso di non raggiunta o irraggiungibile univocità. Il processo del conoscere è calcolato sulle perdite. Definire il tempo

come ciò che si misura con un orologio sembra ben fondato, ed è assai pragmatico relativamente allo scopo di evitare controversie. Ma era questo che avevamo meritato, da quando cominciammo a chiedere cos'è il tempo? (...)

Dal punto di vista della tematica del mondo della vita la metafora, e per di più nella sua forma ristretta che la retorica definisce con precisione, è qualcosa di tardo e di derivato. Perciò una metaforologia che non si limiti alla prestazione della metafora per la formazione dei concetti ma la prenda come filo conduttore in vista del mondo della vita, non se la caverà senza inserirsi nel più vasto orizzonte di una teoria della inconcettualità. La possibilità di parlare del «prato ridente» è suggestione poetica solo perché l'evidenza estetica si rifà alla circostanza che tutti l'avrebbero visto senza poterlo dire. La condizione d'esilio della metafora in un mondo determinato dall'esperienza disciplinata, risulta tangibile nel disagio che circonda tutto ciò che non corrisponde allo standard di linguaggio che tende all'univocità oggettiva, - a meno che non si qualifichi la tendenza opposta come «estetico». Questo attributo concede l'ultima, e perciò disinibitoria licenza d'ambiguità. (...)

Sembra plausibile l'obiezione che la metaforologia, e più ancora una teoria della inconcettualità, avrebbe a che fare con decisioni irrazionali, che riducono l'uomo all'asino di Buridano. Ma se anche fosse così, non sarebbe essa a generare questa situazione; la descriverebbe soltanto. Ma in quanto risale alla sua genesi e la analizza in riferimento ad uno stato di bisogno, vien prodotto un effetto che vorrei definire razionalizzazione della carenza. Essa consiste nel completare la considerazione di ciò che dobbiamo fare come avveramento dell'intenzionalità della coscienza, con la considerazione, più antropologica, di ciò che siamo in grado di fare quanto ad avveramenti.

In un frammento, pubblicato per la prima volta nel 1959 da H. Sembdner, Kleist ha proposto di suddividere gli uomini in due classi: «quelli che s'intendono per mezzo di metafore e quelli che s'intendono per mezzo di formule». Quelli che s'intendono per mezzo di entrambe sarebbero troppo pochi per farne una classe. Sembra che in questa tipologia si celi una alternativa. Ma di fatto noi non possiamo ripiegare su una metafora dove sono possibili formule. Possiamo permetterci la sovrabbondanza di metafore prodotta dalla nostra retorica solo perché il rendimento delle formule definisce il nostro margine d'azione per ciò che eccede la nuda assicurazione dell'esistenza, e quindi anche per ciò che le metafore ci offrono come superamento della convenzionalità delle formule. Le formule garantiscono innanzitutto il collegamento degli stati iniziali di processi con stati finali qualunque, senza presupporre oggettività empirica per il campo intermedio oppure per la totalità. Inconcettualità vuole più che la «forma» di processi o stati, vuole la loro «figura».

Ma sarebbe una leggerezza scorgervi l'offerta di una decisione tra evidenza intuitiva e astrazione. Proprio rispetto all'intuizione sussistono qui relazioni complesse e spesso a contromarcia.

Ciò che collega concetto e simbolo è la loro indifferenza per la presenza di quanto essi guidano a rappresentare. Mentre il concetto tende potenzialmente all'intuizione e da essa continua a dipendere, il simbolo, nella direzione inversa, si distacca da ciò che esso rappresenta. Può essere che la facoltà simbolica sia sorta dall'incapacità di imitare, come

suppone Freud; o dalla magia, col suo bisogno tecnico di disporre, manipolando una scheggia qualunque di una realtà, su questa realtà stessa e in toto; o dalla predisposizione al riflesso condizionato, nel quale una circostanza concomitante dello stimolo reale assume e mantiene la funzione dello stimolo stesso. La cosa decisiva è che quest'organo elementare del rapporto col mondo rende possibile l'allontanamento dalla percezione e dalla presentificazione come libera disponibilità su ciò che non è presente. È l'operabilità del simbolo a distinguerlo tanto dalla rappresentazione quanto dalla copia: la bandiera non solo rappresenta lo stato che si è scelto quella sequenza di colori; può essere catturata o disonorata, esposta nella posizione del lutto o della vittoria sportiva, profanata per certi scopi e onorata per altri.

Solo tardi questa facoltà di unire l'eterogeneo ha fatto capire quanto accade nel conoscere umano, e che questo non sottostà alla plausibile, ma poi contraddittoria evidenza del motto «simile con simile». Può darsi che la descrizione eraclitea del pensiero come fuoco sia stata la prima metafora assoluta della filosofia, non solo perché per lui il fuoco era l'elemento divino, ma anche perché esso ha la proprietà di accogliere continuamente cose estranee e di assimilarle. (...) Solo il concetto di simbolo - il cui modello è il concetto di sintomo della medicina antica - permette di afferrare ciò che accade nella percezione e nella conoscenza. Le qualità sensibili secondarie imitano tanto poco ciò che come tale nella cosa non c'è, quanto i sintomi esterni imitano le malattie interne; la prestazione di ambedue è resa possibile dalla costanza della loro associazione con ciò che essi indicano.

Associandosi a una materia rara il denaro cercò di rendere presente il valore, con la cui rappresentazione deve essere però collegato in maniera affidabile, ad esempio attraverso la garanzia statale della sua accettabilità.

Ma il simbolo è impotente a comunicare qualcosa sul proprio oggetto di riferimento. Per questo sta per il non imitabile, senza aiutare ad attingerlo. Esso salvaguarda la distanza, per costituire tra soggetto e oggetto una sfera di correlati non oggettuali del pensiero, la sfera di ciò che è rappresentabile simbolicamente. Si tratta della possibilità dell'efficacia della mera idea, dell'idea come insieme di possibilità, quale è l'idea del valore. (...)

INTELLECTUS SANCTUS

da *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, di Gilbert Durand, Dedalo, Bari 1972, pp. 429-436

(...)

Ben lontano dall'essere epifenomeno passivo, nullificazione o ancora vana contemplazione di un passato finito, l'immaginario non solo si è manifestato come attività che trasforma il mondo, come immaginazione creatrice, ma soprattutto come trasformazione eufemistica del mondo, come *intellectus sanctus*, come ordinamento dell'essere agli ordini del meglio. Tale è il grande disegno che ci ha rivelato la funzione fantastica.

E questo disegno permette di valutare gli stati di coscienza e di gerarchizzare le facoltà dell'anima. Perché se l'«io penso» prova certo l'essere, esso appartiene ai pensieri che degradano la coscienza di essere perché l'alienano nell'oggetto e infine nella morte. E sono precisamente pensieri iconoclastici così consueti alla nostra presente e che consistono nel sottomettersi al mondo dell'oggetto sotto le rassicuranti modalità della «*res extensa*», mentre lo spirito e l'essere che esso rivela non avrebbero in sorte che il nulla di una durata insignificante e apportatrice di morte. L'essere non si vede proporre che la scelta disperata di essere per il mondo o per la morte. Abbiamo visto che lo studio oggettivo della fantastica paradossalmente capovolge l'apologetica dell'oggetto e le sue conclusioni filosofiche falsamente ottimistiche. Ben lontano dall'essere una forma *a priori* «piuttosto» dell'alterità materiale, lo spazio si è scoperto come la forma *a priori* della creatività spirituale e del dominio dello spirito sul mondo. È l'oggettività a segnare e ritagliare meccanicamente gli istanti mediatori della nostra sete, è il tempo a distendere il nostro appagamento in una laboriosa disperazione, ma è lo spazio immaginario a ricostruire al contrario liberamente ed immediatamente in ogni istante lo orizzonte e la speranza dell'Essere nella sua perennità. Ed è certo l'immaginario che appare come ricorso supremo della coscienza, come il cuore vivente dell'anima le cui diastoli e sistoli costituiscono l'autenticità del *cogito*. Ciò che sottrae l'«io penso» all'insignificanza dell'epifenomeno o alla disperazione della nullificazione non è altro che il «*per sé*» *eufemizzante* rivelato dallo studio dell'immaginario, e contro cui nessuna oggettività alienante e mortale può infine prevalere. In questa funzione fantastica risiede quel «supplemento d'anima» che l'angoscia contemporanea cerca anarchicamente sulle rovine dei determinismi, perché è la funzione fantastica che aggiunge all'oggettività morta l'interesse assimilatore dell'utilità, che aggiunge all'utilità la soddisfazione del piacevole, che aggiunge al piacevole il lusso dell'emozione estetica, che infine in una assimilazione suprema, dopo aver semanticamente negato il negativo destino, installa il pensiero nell'eufemismo totale della serenità come della rivolta filosofica o religiosa. E soprattutto l'immaginazione è il contrappunto assiologico dell'azione. Ciò che riempie di un peso ontologico il vuoto semiologico dei fenomeni, ciò che vivifica la rappresentazione e l'asseta di compimenti, è ciò che ha fatto sempre pensare che l'immaginazione fosse la

facoltà del possibile, la potenza di contingenza del futuro. Giacché si è detto molto spesso, sotto differenti forme, che si vive e che si scambia la propria vita, dando così un *sensu alla morte*, non per le certezze oggettive, non per cose, dimore e ricchezze, ma per opinioni, per il legame immaginario e segreto che lega e unisce il mondo e le cose nel cuore della coscienza; non solo si vive e si muore per idee, ma la morte degli uomini è assolta dalle immagini. Così l'immaginario, ben lontano dall'essere vana passione, è azione eufemistica e trasforma il mondo secondo l'Uomo di Desiderio:

*La poesia è un pilota
Orfeo accompagna Giasone*

Così non ci è sembrato sterile che il filosofo, nuovamente, secondo l'antico oracolo, si pieghi con l'attenzione fraterna sull'ispirazione fantastica e «si occupi un po' del lavoro delle Muse». Cosa sarebbero gli Argonauti senza la lira di Orfeo? Chi darebbe la cadenza ai rematori? Vi sarebbe anche un Vello d'Oro?

SECONDA SEZIONE IL TEMPO E LA STORIA

INTRODUZIONE

La seconda sezione verte prevalentemente sul metodo e sugli strumenti dello storico e riafferma sotto altro angolo visuale, alcuni dei concetti contenuti nella prima, contestualizzandoli nella pratica di ricerca.

I primi brani sono di Lucien Febvre e Marc Bloch: due fra i maggiori innovatori degli studi storiografici del nostro secolo.

Il brano di Febvre è del 1946, e fa riferimento alla polemica che oppose lui e il gruppo delle «*Annales*» -la rivista fondata con Bloch nel 1929 - alla scuola e agli storici che essi solevano definire «storicizzanti».

Pretesto per questa appassionata e veemente difesa di una storia che rivendica una funzione e riconosce fra le sue motivazioni le teorie e le scelte dello storico, è un libro di Louis Halphen: «*Introduction à l'histoire*» per recensire il quale Febvre ricorre ad una frase scritta da Henri Berr nel 1911 per definire, appunto, l'«*histoire historisante*»: «Si tratta di una forma di storia che, essendo sufficiente a se stessa, pretende di essere sufficiente anche per la conoscenza storica.»

«Tutte le scienze fabbricano il loro oggetto» afferma Febvre: lo storico è responsabile delle scelte, delle teorie, della documentazione di cui si serve. «Perché la storia non presenta agli uomini una collezione di fatti isolati: organizza questi fatti. Li spiega, e per spiegarli, ne fa delle serie alle quali non presta la medesima attenzione. Perché, lo voglia o no, essa raccoglie sistematicamente, classificando e raggruppando i fatti passati, in funzione dei suoi bisogni presenti. Solo in funzione della vita essa interroga la morte»¹.

Febvre riafferma, dunque - partendo da un punto di vista e seguendo un itinerario del tutto differenti - quanto scritto da Maturana nel brano che abbiamo intitolato «*Seduzione este-*

¹ Lucien Febvre, *Verso un'altra storia*, ora in *Problemi di metodo storico*, Einaudi, Torino 1976, pp. 185-6.

tica»: la responsabilità della scelta come atto creativo, che risponde a esigenze e valori del soggetto indagante.

Un richiamo alla centralità del ricercatore - e alla responsabilità che gli è affidata di esplicitare i criteri e i motivi delle sue scelte - che è presente anche nei brani di Bloch, C. Wright Mills ed Henri-Irénée Marrou.

Se per Febvre la storia interroga il passato in funzione del presente; Bloch subordina la possibilità della comprensione della storia al possesso di un «dono delle fate», «massima virtù dello storico»: il talento di apprendere da ciò che vive.

In questo «dono» egli distingue due fattori e due fasi successive: l'«impregnazione istintiva», derivante dalle esperienze quotidiane, come conoscenza interiore di situazioni emotive, e l'«osservazione volontaria», come comprensione razionale e controllata.

Bloch fornisce inoltre uno spunto interessante riguardo al procedere della conoscenza storica; spunto che si rivela particolarmente importante in relazione al progetto di ricerca proposto in questo volume.

Se, infatti, vogliamo accedere alla possibilità di ricostruire una storia dell'industria culturale, niente di meglio che ricorrere a un metodo «prudentemente regressivo» che ci conduca «dal meglio o dal meno imperfettamente noto verso il più oscuro».

Ciò è traducibile nell'uso prudente ed autoregolato del patrimonio di teorie e osservazioni accumulato negli studi sulle comunicazioni di massa - non che della personale esperienza di utenti e di studiosi - come «prospettive da cui prendere le mosse» per riandare a ritroso verso i momenti e i dispositivi genetici dell'industria culturale e dei suoi diversi settori.

Charles Wright Mills riprende da altra angolazione la necessità dell'osservazione e capitalizzazione delle esperienze personali: una «fiducia ambigua» in esse e nel loro potenziale di guida e di controllo è indispensabile ad ogni riflessione sistematica.

Alla base della possibilità di scoprire nuovi campi e metodologie di ricerca e di praticarli con successo sta, dunque, ancora una volta, il ricercatore, con la sua esperienza esistenziale e professionale, ma anche con il suo talento e le sue motivazioni: un talento «combinatorio» che gli permetta di associare ineditamente idee, saperi, discipline, prospettive - ma secondo logiche e regole non esplicitabili né, tantomeno, universalizzabili - e una «sportività mentale», un'«ansia di dare senso al mondo» che possono essere affinati ma non appresi.

Un ulteriore richiamo alla centralità del ricercatore viene dal brano di Marrou: questi deve prendere coscienza che la sua ricerca è guidata dalla «passione» - e che gli esiti saranno dunque limitati e strutturati dalle «forme del suo spirito» - e deve sforzarsi di agire con il massimo di onestà intellettuale possibile.

Ciò anche perché il controllo possibile nell'ambito della comunità scientifica è altamente imperfetto, proprio in conseguenza di percorsi di ricerca fondati su alchimie di giudizi e informazioni che hanno come unico laboratorio il ricercatore stesso, la sua irripetibile individualità, le sue ansie conoscitive, i presupposti del suo pensiero.

Ma questo sforzo di autocontrollo è tanto più importante - ed esso diviene tanto più esigente - in quanto ad essere messo in gioco dalla ricerca storica è il destino del ricercatore, impegnato a costruire il passato del mondo in cui vuole vivere.

A chiudere questa breve rassegna dedicata ai “fondamenti” del fare storia abbiamo voluto utilizzare un brano tratto da *Introduction à la philosophie de l'histoire* di Raymond Aron, che precede storicamente la pubblicazione degli altri e ne coniuga i temi in un discorso complessivo e teorico sui motivi della scelta storica e della storia: la prima originata da fini relativi a valori che l'uomo conosce e consacra determinando se stesso e la sua missione nel mondo; la seconda considerata come ricerca del passato di un avvenire desiderato. Un brano che, in definitiva, tratta della dialettica del passato e dell'avvenire praticata in funzione delle possibilità di decisione e di azione.

Non esistono, per Aron, possibilità di «verità della storia nella storia» poiché l'uomo costruisce i suoi sistemi razionali su premesse accettate arbitrariamente. Anche questa affermazione può essere “contaminata” con quelle di Maturana: se - come scrive quest'ultimo - la verità «è un atto di scelta che esprime una preferenza che non può essere trasferita razionalmente» ma è conseguenza di una «seduzione estetica» a favore di una cornice di riferimento progettata per assecondare i desideri e che definisce le funzioni che devono essere soddisfatte dal mondo nel quale si «vuole vivere», alla sua base ci sono solo decisioni su se stessi, che nascono da ciò che l'individuo è e da ciò che ritiene abbia valore.

La sezione prosegue con due brani che hanno al loro centro il problema del tempo. «Per lo storico» - scrive Braudel in *Storia e scienze sociali*, saggio del 1958 di cui presentiamo alcune parti - «tutto comincia, tutto finisce col tempo»; un tempo «imperioso, perché irreversibile e perché si muove allo stesso ritmo della Terra»; che «si avvinghia al suo pensiero come la terra alla zappa del giardiniere» e che si presta con difficoltà «al duplice ed agile gioco della sincronia e della diacronia: esso non consente assolutamente di immaginare la vita come un meccanismo di cui si può arrestare il movimento per presentarne a volontà un'immagine immobile».

E, ci avverte, «non è tanto la durata che è una creazione del nostro spirito, bensì il frazionamento di questa durata». Lo storico - dunque - può e deve scegliere le sue «realità cronologiche» che però inevitabilmente si ricompongono alla fine del suo lavoro, poiché tutte si riferiscono alla stessa scala.

Quella che Braudel propone - in conclusione - non è una opzione in favore di uno dei tempi della storia. Tempo breve, tempo medio, lunga durata sono scelte temporanee, operative, funzionali. Il fine ultimo è sempre quello di «comprendere il mondo», e per far ciò è indispensabile «definire una gerarchia di forze, di correnti, di movimenti particolari» e poi «riafferrare degli insiemi». In questa visione della storia, in cui presente e passato sono in continua dialettica, non può mancare un riferimento all'attualità, che sempre «racchiude movimenti di origine e ritmo diversi: il tempo di oggi risale nel contempo a ieri, ad un passato più lontano e ad uno remotissimo».

Da un tempo scandito dalla rotazione terrestre - quale in definitiva rimane quello di Braudel - al tempo tutto umano e sociale di Niklas Luhmann: tempo come «dimensione della determinazione di senso».

Nel brano tratto da *Struttura della società e semantica* troviamo una definizione del tempo

che ci avvicina ad una delle motivazioni profonde di quel lavoro sul e nel tempo che è fare storia: ricordare eventi per mutare determinazioni di senso, fornire accesso a serie temporali che permettano di arrischiare azioni.

Luhmann affronta inoltre, da un punto di vista diverso, lo stesso problema di Febvre relativamente al problema dei «fatti» o degli «eventi» da riconnettere in serie cronologica: se Febvre afferma l'inevitabilità della scelta fra le «tessere del mosaico» infranto dal tempo, Luhmann - pur non ponendosi il problema specifico del fare storia, ma quello più generale del fare umano nella società - specifica che «come un insieme di punti non dà un tratto, così un'addizione di eventi non dà un processo». È solo «muovendo dal sistema» (dal sistema individuo, dal sistema sociale, dal sistema del sapere, dall'interazione sistemica fra individuo, società e cultura...) che «affastellamenti di eventi» possono essere letti come processi.

La panoramica sulle problematiche storiografiche prosegue con una breve carrellata dedicata ai metodi - mezzi attraverso i quali lo storico costruisce «il passato del suo avvenire» e che limitano, formano e determinano la quantità e la qualità delle realizzazioni che permettono. Essi ci introducono a una serie di problemi pratici e teorici.

Il primo brano di questa serie è di Braudel, tratto anch'esso da *Storia e scienze sociali*. Affronta il problema dei modelli, riaffermando la necessità - per pervenire «alle trame più sottili delle strutture» - di ricostruire, cioè di «avanzare ipotesi e spiegazioni, rifiutare il reale così come è percepito, di apportarvi dei tagli, di superarlo, tutte operazioni che permettono di sfuggire al dato per meglio dominarlo».

Applicare un modello significa applicare una griglia selettiva ai dati in proprio possesso - qualificandoli e considerandoli in relazione a quanto in essi e di essi è rilevante per il modello adottato - ma anche essere disponibili a rivedere, correggere, modificare ed anche eventualmente abbandonare questa griglia qualora il complesso dei dati ne risulti troppo deformato.

Su questa fase di lavoro si sofferma Peter Burke nel brano tratto da *Sociologia e storia*. È questa una operazione che apparentemente coinvolge soltanto il modello (coscientemente e determinatamente scelto, magari trasportandolo in ambito storico da altra disciplina) e la serie di dati selezionati, ma che in realtà si compie anche attraverso il confronto fra il modello e una costruzione mentale formatasi a partire - oltre che dall'offrirsi apparentemente casuale e disordinato dei dati e dalle conoscenze già acquisite sul sistema da indagare - anche da una sorta di «bric-à-brac epistemologico», «un guazzabuglio di concetti sincretici, di cui siamo tanto meno coscienti quanto più siamo persuasi di apprendere direttamente dei «fatti» e dei dati»², e da tutta la complessa dinamica conoscitivo-esistenziale che il «fare storia» comporta.

Un brano apparentemente semplice e chiaro quello di Burke - tutto basato sui problemi operativi da affrontare nella manipolazione dei dati disponibili all'analisi storica - ma che

² Cfr. Edgar Morin, *La società: un sistema auto-eco-organizzatore*, in *Sociologia della sociologia*, cit. pag. 129.

adombra, senza affrontarlo, un problema epistemologico di tutto rispetto: «semplificando la realtà», mettendo in rilievo ciò che è «ricorrente», «costante» e «tipico», quali operazioni compiamo? Quali leggi associative, quali concetti intuitivi, quali modelli mentali adoperiamo?

Il brano immediatamente successivo è di Norbert Elias, tratto dalla introduzione (del 1968) alla prima parte del suo «*Über den Prozess der Zivilisation*», pubblicato nel 1936 e diffusosi con gran ritardo prima in area francese (1973) e anglosassone (1977-78), e quindi in Italia (1982). In quest'opera si affronta il problema dell'interazione individuo/società in aperta critica teorica del dualismo dell'analisi sociale convenzionale, fornendo la dimostrazione empirica delle possibilità di alternativa, e si introduce il concetto di «configurazione».

La metafora della «danza» indica l'oggetto della sociologia storica in configurazioni sociali che si rimodellano continuamente, i cui «danzatori» si muovono in sistemi di relazioni tanto stabiliti ed appresi, quanto continuamente riattualizzati e modificati.

Philip Abrams - sottolineando la grande importanza del concetto di configurazione e l'utilità esplicativa della metafora di Elias - le aggiunge una postilla che, a nostro avviso, ne completa e precisa il senso: «A mio avviso un'immagine migliore potrebbe essere quella di un gioco senza regole, o meglio in cui esiste una sola regola, che i giocatori devono continuare a giocare. Dopo tutto le danze sono rette da norme che riguardano tanto la forma quanto il contenuto. Di un individuo che se ne sta seduto sulla pista da ballo a mangiare una mela, mentre gli altri danzano la polka, potremmo dire soltanto che non sta danzando. Ma il coinvolgimento degli individui nel sociale è molto più profondo e creativo. L'immagine del gioco senza regole riesce a mettere in luce queste caratteristiche. Ciò significa che se immaginiamo un gioco in cui gli oggetti e le regole, il numero e la disposizione dei partecipanti, il senso stesso di che cosa sia quel gioco, sono tutti elementi che possono essere modificati nel quadro della norma per la quale tutti sono giocatori e devono continuare a giocare, ci avvicineremo a una concezione più equilibrata del ruolo svolto dagli individui nella produzione storica di configurazioni sociali.

Un simile gioco sarebbe sempre caratterizzato dai tentativi dei diversi giocatori, o gruppi di giocatori, di cambiare gli oggetti, le regole, la condotta del gioco in risposta ai movimenti degli altri e in accordo con i loro differenti obiettivi.»³

La serie dedicata al *fare storia* si chiude con un brano dedicato alle fonti, alla quantità e qualità della documentazione e alle sue modalità di lettura, dalla scoperta dei «falsi» a quella degli «indizi».

Il problema delle fonti è centrale per lo storico: esse costituiscono la «materia prima» indispensabile per il suo lavoro, condizionano le ipotesi e le scelte, la possibilità di verificarle e porle in atto.

Ma, se è vero che la quantità e qualità delle fonti sono in rapporto abbastanza diretto con la

³ Philip Abrams, *Sociologia storica*, Il Mulino, Bologna 1983, p. 285.

possibilità di accedere a una conoscenza del passato, è anche vero che «i testi, o i documenti archeologici, sia pure quelli in apparenza più chiari e più compiacenti, parlano soltanto quando li si sa interrogare»⁴.

Nella direzione di una corretta e produttiva interrogazione del passato vanno le domande e le considerazioni esposte da Jacques Le Goff nel brano tratto da *Documento/Monumento* qui offerto alla lettura, ma anche i preziosi avvertimenti di Marc Bloch che raccomandano l'indagine - oltre che sui rapporti di potere e sulle finalità che il documento esprimeva e perseguiva al momento della sua costruzione e nelle fasi successive della sua trasmissione - sui «modi di produzione» sociale e individuale delle testimonianze, spesso menzognere non per garantire particolari interessi, ma in maniera involontaria e solo parzialmente consapevole⁵.

Estetiche e galatei letterari, attese e giudizi legati al senso comune, «smania del pittoresco», dicerie divulgate o non smentite, inganni inconsapevoli, errori di percezione, ricordi imprecisi «acquistano a loro volta, al pari della menzogna, un valore documentario»: «molti di essi risalgono a cause altrimenti significative di una speciale atmosfera sociale»⁶, la loro diffusione e la loro trasmissione alle generazioni future testimoniano dell'importanza e delle valenze che rivestivano per coloro che li produssero e li trasmisero.

Abbiamo scelto di chiudere la sezione con un brano di uno storico italiano, Carlo Ginzburg, che ricostruisce l'itinerario attraverso il quale il «paradigma indiziario» è entrato a far parte a pieno titolo delle scienze umane e della storia in particolare.

«Persino nelle testimonianze più decisamente volontarie, ciò che il testo dice espressamente non costituisce più l'oggetto preferito della nostra attenzione. A noi di solito interessa maggiormente quel che ci lascia intendere, senza averlo voluto dire in maniera esplicita»⁷, scrive Marc Bloch e questa frase potrebbe essere messa in epigrafe al testo di Ginzburg. Ma, oltre agli aspetti relativi all'uso delle testimonianze e delle fonti, c'è anche un problema più profondo, attinente alla qualità delle conoscenze acquisibili e ai metodi che permettono di acquisirle.

Nel brano di Blumemberg si afferma che «definire il tempo come ciò che si misura con un orologio sembra ben fondato, ed è assai pragmatico relativamente allo scopo di evitare controversie. Ma era questo che avevamo meritato, da quando cominciammo a chiedere cos'è il tempo?», sottolineando, così, il valore dell'ineffabile per la comprensione del mondo. È un valore che anche Ginzburg evidenzia, quando confronta la povertà e la scarsa produttività delle formulazioni teoriche rispetto ai «saperi pratici» e alla «intuizione bassa». Il che non vuol dire negare automaticamente il valore euristico, descrittivo e conoscitivo

⁴ *Apologia della storia o mestiere di storico*, Einaudi, Torino 1969, p. 70

⁵ *Apologia della storia*, cit., pp. 89-103.

⁶ *Apologia della storia*, cit., p. 99.

⁷ *Apologia della storia*, cit., p. 69.

delle astrattizzazioni, delle categorie, del pensiero sistematico; nè invitare a una pratica di ricerca che faccia «tabula rasa» dei metodi statistici e quantitativi.

Per misurare il tempo, non rinunciamo all'orologio, nè alle stagioni, nè all'alternarsi del giorno e della notte, nè ai nostri tempi biologici, personali, individuali, nè ai tempi sociali, religiosi, mondani. Ma continuiamo a chiederci cosa esso sia, così come continuiamo, anche per rispondere a questa domanda, a servirci di questi diversi tempi e strumenti, a riferirci ad essi. Nello stesso modo, per scrivere la storia non rinunciamo agli strumenti che essa ci ha dato, ma continuiamo - pur consapevoli che questo comporta qualche rischio in termini di rigore scientifico - a porre interrogativi e a cercare risposte su quelle profondità che essi talvolta ci nascondono. E continuiamo a cercare di dare fondamento, corpo e «rigore» a un indirizzo «qualitativo» e «antropocentrico» delle scienze sociali.

A PROPOSITO DI UNA FORMA DI STORIA CHE NON È LA NOSTRA

da *Problemi di metodo storico*, di Lucien Febvre, Einaudi, Torino 1976, pp. 163-167

(...) «Fra tutte le fedeltà, - scrive Gide nei suoi *Prétextes*, - quella a se stessi è la piú sciocca, quando non è piú spontanea». Nulla di piú spontaneo, dunque di piú legittimo della fedeltà dello storico di Carlo Magno alle proprie idee. Noi lo ritroviamo, veterano, esattamente come era appena uscito dall'*École des Chartes*: il paladino convinto di quella forma di storia che Henri Berr ha felicemente battezzato «la storia storicizzante». (...) Che cos'è, infatti, uno storico storicizzante? Henri Berr poteva servirsi dei termini di una lettera scrittagli dallo stesso Halphen, rispondendo in sostanza: un uomo che, lavorando su fatti particolari da lui stesso stabiliti, si propone di collegare questi fatti fra loro, di coordinarli, e poi - cito l'Halphen del 1911 - «di analizzare i cambiamenti politici, sociali e morali, che i testi in un momento dato ci rivelano». I cambiamenti particolari, s'intenda, perché per il nostro autore, la storia si deve definire come una scienza del particolare. Apriamo ora la *Introduction à l'Histoire* del 1946. Tre capitoli fondamentali dividono il corpo del libro: I) la determinazione dei fatti; II) la coordinazione dei fatti; III) l'esposizione dei fatti. La dottrina non è cambiata, la vecchia dottrina delle due operazioni che costituiscono la storia: prima, stabilire i fatti; poi, metterli in opera. Così, ci raccontano, procedevano Erodoto e Tuciddide, Fustel de Coulanges e Mommsen. Così tutti noi, oggi. Accettiamolo pure. Ma, stabilire i fatti, poi metterli all'opera: si tratta di una di quelle formule chiare, che lasciano inquieti, turbati, tutti gli spiriti curiosi...

Perché, in fin dei conti, i fatti... Come li definite voi i fatti? Che cosa mettete dietro codesta paroletta «fatto»? Pensate che i fatti vengano consegnati alla storia come realtà sostanziali, che il tempo abbia seppellito piú o meno profondamente, e che occorra semplicemente scavare, ripulire, presentare sotto una bella luce ai vostri contemporanei? Oppure, riprendete per vostro conto il motto di Berthelot, che esaltava la chimica, l'indomani dei suoi primi trionfi: la chimica, la *sua* chimica, la sola scienza - diceva orgogliosamente - che fosse in condizione di *fabbricare il suo oggetto*. E qui Berthelot sbagliava: tutte le scienze fabbricano il loro oggetto.

Valeva per i nostri predecessori, i contemporanei degli Aulard, dei Seignobos, dei Langlois, valeva per quegli uomini cui tanto s'impondeva «la scienza» (ma essi ignoravano completamente la pratica delle scienze e dei loro metodi!); si poteva anche ammettere che essi si figurassero un istologo come un uomo cui basti mettere sotto il suo microscopio un pezzo di cervello di topo: subito afferra alcuni fatti bruti, fatti indiscutibili, fatti «belli e cotti» se posso dire così, che si devono solo riporre nei propri cassetti. Dono (...) della stessa natura... Si sarebbero ben meravigliati i nostri vecchi storici se si fossero sentiti dire che un istologo, in realtà, si fabbrica innanzi tutto, con il valido aiuto di tecniche delicate e di sottili coloranti, l'oggetto stesso delle sue ricerche e delle sue ipotesi. In certo qual modo lo «mette a fuoco», nel significato fotografico della parola. Dopo di che, lo interpreta. «Leggere i propri

prospetti», operazione ben complessa! Perché descrivere ciò che si vede, passi, ma vedere ciò che si deve descrivere è ben pericoloso. Sí, si sarebbero ben meravigliati i nostri vecchi, se si fossero sentiti definire i fatti come fa un filosofo contemporaneo: «Chiodi ai quali si appendono le teorie». E chiodi che dobbiamo fabbricare, prima di piantare nel muro. Trattandosi di storia deve foggiarli lo storico. Non si tratta, come egli dice, del «passato»; o, con una strana tautologia, della «storia».

E voi, siete d'accordo? Ditelo. Non lo siete? Discutete. Ma non passate, per favore, sotto silenzio questo problema. Questo problema sottile. Questo problema capitale.

Ecco il primo silenzio che ci divide. E quali conseguenze!

Non vi è mai capitato di sentir ripetere dai nostri vecchi: «Lo storico non ha il diritto di scegliere i fatti. Con quale diritto? in nome di quali principi? Scegliendo, si compie un attentato contro la "realtà" dunque contro la "verità"». Sempre la stessa idea! I fatti, piccole tessere di mosaico, ben distinte, ben omogenee, ben polite. Un terremoto ha infranto il mosaico, le tessere sono sprofondate nel suolo: recuperiamole e, soprattutto, cerchiamo bene di non dimenticarne neppure una. Raccogliamole tutte. Non scegliamo... Questo dicevano i nostri maestri, come se per il solo fatto che il caso ha distrutto tali vestigia e ne ha salvaguardato altre - non parliamo per ora dell'opera dell'uomo - tutta la storia non fosse una scelta. E se non ci fossero che questi casi? In realtà, la storia è scelta. Non arbitraria, ma preconcepita. (...) Ora senza una teoria prestabilita, senza una teoria preconcepita, non esiste la possibilità di un lavoro scientifico. La teoria - costruzione dello spirito che risponde al nostro bisogno di capire - è l'esperienza stessa della scienza. Di una scienza che non ha come meta finale la scoperta di leggi, ma la possibilità di capire. Ogni teoria è evidentemente fondata sul postulato che la natura è spiegabile. E l'uomo, oggetto della storia, fa parte della natura. È per lo storico ciò che la roccia è per il mineralogo, l'animale per il biologo, la stella per l'astrofisico: qualcosa da spiegare, da far capire. E perciò *da pensare*. Uno storico che rifiuti di pensare il fatto umano, uno storico che professi la sottomissione pura e semplice ai fatti, come se i fatti non fossero un prodotto di sua fabbricazione, come se non fossero stati scelti da lui, preventivamente, in tutto il significato della parola «scegliere» (e non possono non essere scelti da lui) è soltanto un assistente tecnico, magari eccellente, ma non uno storico.

E termino con la maggiore delle mie rimostranze. Introduzione alla storia, metodo storico, teoria della storia, difesa della storia... Ma che cos'è dunque la storia? Cercherò di dirvelo... Voi raccogliete dei fatti. Per questo andate negli archivi, quei granai di fatti. Lí, c'è solo da chinarsi per raccoglierne. A ceste. Li spolverate ben bene, li posate sul vostro tavolo. Fate quel che fanno i bambini, quando giocano coi cubetti e si sforzano di ricostruire la bella figurina che noi abbiamo mescolato per il loro divertimento... Il gioco è fatto, la storia è compiuta. Che volete di piú? Niente. Se non *sapere perché*. Perché fare storia? E, dunque, che cosa è la storia?

Non me lo dite? Allora me ne vado. Mi ricordate quei poveretti, incaricati all'Università,

per una deplorable aberrazione del compito - quanto mai difficile - d'iniziare alla matematica i piccoli «letterati» sui banchi della prima, della seconda e della terza «classica».

Come sono riusciti perfettamente a impedirmi di capire la matematica! Il fatto è che riducevano tutto a non so quale rivelazione di piccoli procedimenti, di piccoli artifici, di piccole ricette per risolvere i problemi. «Trucchi», come noi dicevamo nel nostro gergo studentesco, oggi invecchiato.

Ma è proprio così: quei «trucchi» non mi interessavano minimamente. Mi «soffiavano» delle buone ricette per far qualcosa che non mi spiegavano mai perché meritasse d'essere fatto. Come e perché le avevano inventate? E, in fin dei conti, a cosa mai dovevano servire...? A entrare un giorno al Politecnico? Ma anche il Politecnico non è fine a se stesso. E fin da quei tempi - peggio per me - la mia mente aveva alcune esigenze fondamentali... Perciò voltai le spalle alla matematica. Mentre quei miei compagni che non domandavano tanto, trionfavano...

La storia storicizzante chiede poco. Molto poco. Troppo poco, per i miei gusti e anche per quelli di altri. È questo il nostro solo rimprovero. Ma è ben forte. Un rimprovero di chi ha bisogno d'idee. Le idee, quelle brave donnette di cui parla Nietzsche, che non si lasciano possedere dagli uomini che abbiano sangue di rana.

COMPRENDERE IL PASSATO MEDIANTE IL PRESENTE

da *Apologia della storia o mestiere di storico* (1949), di Marc Bloch, Einaudi, Torino, 1969, pp. 54-57

(...) L'incomprensione del presente nasce fatalmente dall'ignoranza del passato. Forse però non è meno vano affaticarsi a comprendere il passato, ove nulla si sappia del presente. L'ho già raccontato altrove: accompagnavo a Stoccolma Henri Pirenne, il quale all'arrivo mi disse: «Che cosa andiamo a vedere prima di tutto? Pare che ci sia un Municipio nuovissimo. Cominciamo di là». E poi aggiunse, quasi volesse prevenire il mio stupore: «Se fossi un antiquario, non avrei occhi che per le cose vecchie. Ma sono uno storico. Ecco perché amo la vita». Questa facoltà di apprendere ciò che vive: ecco la massima virtù dello storico. Tutti i maggiori storici ne furono dotati - non ci ingannino alcune freddezze di stile -: Fustel o Maitland, alla loro maniera, più austera, altrettanto che Michelet. Forse essa è nella sua essenza iniziale, un dono delle fate, che nessuno potrebbe pretendere di acquistare, qualora non l'avesse trovato nella propria culla.

Eppure, ha bisogno di essere continuamente esercitata e sviluppata. In che modo, se non con un costante contatto con l'oggi, come ne offriva l'esempio Pirenne stesso? Qui infatti, quel fremito di vita umana, che solo un duro sforzo di immaginazione riuscirà a restituire ai vecchi documenti, è direttamente percepibile dai nostri sensi. Avevo letto più volte, avevo spesso narrato racconti di guerra e di battaglie. Ma conoscevo davvero, nel significato pieno del verbo «conoscere», conoscevo proprio dal di dentro, prima di averne provata io stesso l'atroce nausea, che cosa sono l'accerchiamento per un esercito, la disfatta per un popolo? Prima di aver respirato io stesso, nell'estate e nell'autunno del 1918, la gioia della vittoria - (nell'attesa, lo spero bene, di riempirmene una seconda volta i polmoni: ma il profumo, ahimè, non sarà più lo stesso!) - conoscevo veramente il significato di quella bella parola? In verità, consciamente o non, alla fin fine noi deriviamo sempre dalle nostre esperienze quotidiane, sfumandole ove occorra con nuove tinte, gli elementi che ci servono a ricostruire il passato: gli stessi nomi di cui ci serviamo per caratterizzare gli stati d'animo scomparsi, le forme sociali sparite, quale significato avrebbero mai per noi se prima non avessimo veduto vivere degli uomini? A siffatta impregnazione istintiva è cento volte meglio sostituire un'osservazione volontaria e controllata. Un grande matematico non sarà meno grande, suppongo, se passerà a occhi chiusi attraverso il mondo in cui vive. Ma l'erudito che non ami osservare intorno a sé né gli uomini, né le cose, né gli eventi, meriterà forse - come diceva Pirenne - il nome di utile antiquario. Farà bene a rinunciare a quello di storico.

Inoltre l'educazione della sensibilità storica non è sempre la sola ad essere in causa. Può accadere che, in una certa direzione, la conoscenza del presente serva ancor più direttamente all'intelligenza del passato.

Sarebbe, infatti, un grave errore credere che l'ordine adottato dagli storici nelle loro ricerche debba necessariamente modellarsi su quello degli avvenimenti. Spesso invece essi traggono

profitto cominciando a leggere la storia «a ritroso», come diceva Maitland, salvo poi ridarle il suo vero movimento. Giacché il procedere naturale di ogni ricerca è di andare dal meglio o dal meno imperfettamente noto verso il piú oscuro. Certo, non accade affatto che la luce dei documenti diventi regolarmente piú viva man mano che si scende il corso delle età: siamo, ad esempio, incomparabilmente meno bene informati sul secolo X della nostra era che sull'età di Cesare e di Augusto. Ma, nella maggioranza dei casi, i periodi piú vicini coincidono con le zone di relativa chiarezza. Si aggiunga poi che, procedendo meccanicamente dall'indietro in avanti, si corre sempre il rischio di perdere il proprio tempo nel rintracciare gli inizi o le cause di fenomeni che, all'esperienza, appariranno forse immaginari. I piú illustri tra di noi, per aver trascurato di mettere in pratica, quando e dove era richiesto, un metodo prudentemente regressivo, sono talvolta incorsi in singolari errori. Fustel de Coulanges si è fermato sulle «origini» di istituzioni feudali di cui, temo, si formava un'immagine abbastanza confusa, e sulle prime manifestazioni di un servaggio che egli, male informato da descrizioni di seconda mano, si figurava sotto colori completamente falsi. Ora, certo meno eccezionalmente di quanto non si pensi, capita talvolta che, per conseguire la chiarezza, occorra proseguire sino al presente. Il nostro paesaggio rurale, in alcune delle sue caratteristiche fondamentali, risale già lo sappiamo, a epoche assai remote. Però, per interpretare i rari documenti che ci permettono di penetrare quella genesi brumosa, per porre esattamente i problemi, anzi addirittura per averne l'idea, si è dovuto soddisfare una prima condizione: osservare, analizzare il paesaggio di oggi. Questo soltanto, infatti, offriva le prospettive d'insieme da cui era indispensabile prendere le mosse. Certo, non che possa trattarsi d'imporre tal quale questa immagine, immobilizzata una volta per sempre, a ogni fase del passato, successivamente incontrata nel risalire da valle a monte. Qui come altrove, quel che lo storico vuol cogliere è un cambiamento. Ma, nel film da lui preso in esame, soltanto l'ultimo fotogramma è intatto. Per ricomporre i frammenti degli altri, è stato necessario svolgere dapprima la bobina in senso opposto a quello seguito nella «ripresa». Non esiste, quindi, che una scienza degli uomini nel tempo, essa ha incessantemente bisogno di unire lo studio dei morti a quello dei viventi. Come chiamarla? Ho già detto i motivi per cui il vecchio nome di «storia» mi pare il piú comprensivo, il meno esclusivo; e altresí il piú carico di commoventi ricordi di uno sforzo ben piú che secolare; quindi, il migliore. Proponendo di estenderlo contrariamente ad alcuni pregiudizi, d'altronde men vecchi di esso, sino alla conoscenza del presente, non si persegue - c'è proprio bisogno di scolparsi? - nessuna rivendicazione corporativa. La vita è troppo breve, le conoscenze troppo lunghe da acquistare, per permettere, anche al genio piú vigoroso, l'esperienza totale dell'umanità. Il mondo contemporaneo avrà sempre i suoi specialisti, come l'età della pietra o l'egittologia. Agli uni e agli altri si chiede semplicemente di ricordarsi che le ricerche storiche non ammettono l'autarchia. Isolandosi, ciascuno di loro capirà solo a metà, persino nel proprio settore di indagine; e la sola storia vera, che non può farsi se non per aiuto reciproco, è la storia universale.

(...)

L'ARTE INTELLETTUALE

da *L'immaginazione sociologica*, di C. Wright Mills, Il Saggiatore, Milano 1962, pp. 208-223

(...) Devi imparare a mettere la tua esperienza di vita al servizio del tuo lavoro intellettuale, studiandola e interpretandola continuamente. In tal senso il mestiere diventa il centro della tua personalità e tutto il tuo io si trova impegnato in ogni prodotto intellettuale sul quale tu possa lavorare. Dicendo che si può "avere esperienza" si intende che il passato opera nel presente e lo influenza e si intende anche che il passato determina la capacità di esperienza futura. In quanto studioso di scienze sociali devi saper controllare questo gioco complesso, saper fissare e scegliere ciò che fa parte della tua esperienza; solo in questo modo puoi sperare di servirtene per guidare e controllare le tue riflessioni e di plasmare te medesimo, nel corso di questo processo, come lavoratore intellettuale. (...)

Avrai spesso notato con quanta cura un pensatore compiuto tratti la propria mente, come ne osservi da vicino lo sviluppo, come organizzi la propria esperienza. La ragione per cui egli fa tesoro della più piccola esperienza è che, nel corso della sua vita, l'uomo moderno può fare pochissime esperienze personali, mentre l'esperienza personale è importantissima come fonte di lavoro intellettuale originale. Sono giunto alla conclusione che la capacità di credere alla propria esperienza e di considerarla al tempo stesso scetticamente è il segno del lavoratore compiuto. Questa fiducia ambigua è indispensabile per l'originalità di qualsiasi ricerca intellettuale. (...)

Ma - hai diritto di chiedere - come vengono le idee? Cos'è che stimola l'immaginazione a mettere insieme tutte le immagini e i fatti, a dare importanza alle immagini, ad attribuire significati ai fatti? Non credo di poter fornire una vera risposta a questa domanda; posso tutt'al più parlare delle condizioni generali e di alcune tecniche semplici, che mi sono sembrate capaci di accrescere le mie probabilità di realizzare qualcosa di concreto.

Va ricordato che l'immaginazione sociologica consiste in gran parte della capacità di passare da una prospettiva a un'altra, costruendo, nel corso di questo processo, una visione adeguata di una società e dei suoi componenti. Questa immaginazione è appunto ciò che distingue gli studiosi di scienze sociali dai tecnici puri e semplici. Si possono addestrare buoni tecnici in pochi anni. Anche l'immaginazione sociologica può essere addestrata, e va detto anzi che di rado la si possiede senza una gran massa di lavoro, spesso di ripetizione; ma essa presuppone una qualità peculiare, che le deriva forse dal fatto che la sua essenza è la combinazione di idee che nessuno riteneva combinabili, idee appartenenti alla filosofia tedesca e idee appartenenti all'economia inglese. Alla radice di questa combinazione vi è una sportività mentale e un'ansia di dare senso al mondo, quali normalmente mancano nel tecnico puro e semplice; e mancano, forse, perché il tecnico è troppo addestrato, troppo bene addestrato. Infatti si può essere addestrati solo in ciò che è già noto, cosicché a volte l'addestramento rende incapaci di seguire nuove vie, refrattari a ciò che a prima vista appare

necessariamente arbitrario e impreciso. Invece è proprio a queste immagini e nozioni vaghe che, se sono tue, ti devi attenere, perché quella è la forma in cui quasi sempre si manifestano le idee originali, quando di manifestano. (...)

L'ESISTENZIALE IN STORIA

da *La conoscenza storica*, di Henri-Iréné Marrou, Il Mulino, Bologna 1962, pp. 203-220.

(...) Se lo storico resta uomo, se veramente egli coglie la storia (se cioè non è un semplice erudito, una sorta di manovale occupato ad approntare i materiali per una storia ancora da fare), non sprecherà il suo tempo a spaccare in quattro il capello su questioni che non turbano i sonni di nessuno secondo la feroce espressione di Jean Prévost, considerata un oltraggio da tutti gli accademici della mia generazione: nel suo dialogo con il passato egli perseguirà l'elaborazione di *quel* problema che a *lui* toglie il sonno, problema *per lui* fondamentale, la cui soluzione per vie a volte tortuose, sovente oscure, interessa il *suo* destino e impegnerà totalmente la sua vita e la sua persona.

C'è ancora bisogno di convincere il lettore? Abbiamo già visto (...) come non vi possa essere storia ove manchi uno storico capace di richiamare alla vita i fantasmi del passato e di stringerlo da presso urgendolo di domande. Ebbene, dal più profondo dell'essere dello storico sorgono codeste domande che, a priori, orientano e determinano l'intera indagine (almeno nelle sue grandi linee di sviluppo, ché come si è visto a misura che si protragga il dialogo, la domanda quasi si smussa di fronte alla resistenza che oppone l'oggetto e quindi, per adeguarvi, viene ad assumere nuovi aspetti).

Un'analisi che voglia essere rigorosa metterà sempre in evidenza questo legame essenziale, questa specie di cordone ombelicale che lega la storia al suo storico. Cominciamo dalla scelta del soggetto: spesso un ricercatore decide di dare inizio a un certo lavoro perché spinto da motivi che, all'apparenza, sembrano meramente estrinseci, ma basta scendere un po' più a fondo perché subito si manifesti il carattere esistenziale della sua scelta (...)

Ma, di per se stessa, la scelta del soggetto è ancora niente: ciò che veramente importa è il modo in cui la si delimita, la si orienta, la si comprende, e soprattutto la si realizza: gradualmente la ricerca storica finisce per attingere a tutte le risorse dello spirito che vi si dedica; come meravigliarsi se essa ne riceve una impronta indelebile? Il suo divenire è strettamente condizionato al suo essere, e non esiste se non nella misura in cui lo storico vi *si interessa*, vi si appassiona, vi impegna tutto se stesso. (...)

Per arricchire questa nozione di «gioco» esistenziale è quindi necessario renderla più duttile: ciò che ci offre lo spunto per commentare, riconoscendole tutta la sua verità, la dottrina di Dilthey sulla storia universale come estrapolazione dell'autobiografia. È verissimo che una storia ci tocca più tangibilmente, e in maniera più immediata (non dico più profonda), se in qualche modo ci appare come storia *nostra*. Ma non bisognerà mai limitarla alla ricostruzione della nostra derivazione biologica diretta. Riprendiamo l'ipotesi degli Ittiti: se costoro ci sembrano molto più lontani di quanto non lo siano ai Turchi, è pur vero che la scoperta della loro civiltà ha destato un interesse particolare nei nostri ambienti occidentali, dal momento in cui fu accertata la loro appartenenza alla stirpe indoeuropea (o, per lo meno, l'uso nella loro classe dirigente di una lingua legata ai nostri dialetti indo-europei): a un

tratto essi divennero nostri e, per esempio, molto più interessanti degli Elamiti (anche se la civiltà del'Elam è stata di gran lunga più originale e feconda); la loro conoscenza, infatti, serve a spiegare lateralmente quella delle nostre origini; se essi non furono i nostri padri, furono per lo meno degli zii o dei cugini...

Ricordo l'entusiasmo con cui fu accolta l'edizione di un testo ittita sull'allenamento dei cavalli: questa opera non costituiva forse una conferma di quella tesi sostenuta soprattutto da Max Weber, per cui quelle indo-europee sarebbero state popolazioni di cavalieri?

Non sarebbe facile determinare teoricamente dove si fermerà questa comprensione fraterna. Tutto dipende dai limiti assegnati all'Io, che è soggetto dei valori; la tradizione nazionale dei nostri vecchi paesi occidentali ci ha abituati a sentirci solidali con la comunità nazionale e con il suo passato: da Dunkerque a Perpignan, i ragazzi francesi hanno imparato a sentirsi e tutti i cittadini francesi si sentono solidali con Vercingetorige, con Clodoveo, con i Capetingi, ecc. Ma d'altra parte siamo già in molti a ritenerci Europei, ossia Atlantici (gli uni; gli altri Sovietici). Vi sono uomini pieni di fiducia nell'ONU e nell'UNESCO, che lavorano validamente a far nascere una coscienza mondiale: conseguenza naturale di quest'atteggiamento è che subito essi si sono preoccupati di far redigere una storia dello sviluppo scientifico e culturale dell'umanità. Estensione, questa, che conserva ancora alquanto di imperfetto, poiché l'unificazione culturale del mondo non può dirsi ancora compiuta; ma in questo caso interviene un altro fattore, e cioè quello della vocazione personale. Nonostante tutto la storia della Cina resta sempre estranea a un occidentale, che non riesce a comprendere immediatamente quel passato singolare, la cui ricchezza resta patrimonio del popolo cinese; ma, ove decida di apprendere la lingua, l'arte e la letteratura del paese, egli non ne resta più escluso. (...) Virtualmente, dunque, non vi sono limiti a questo estendersi della curiosità, a questo allargamento nella comprensione della cultura storica: nulla di quanto partecipa dell'umanità mi è interdetto *a priori*, e qui potrebbero citarsi i versi di De Vigny, là dove il poeta parla dei suoi antenati:

C'est en vain que d'eux tous le sang m'a fait descendre:

Si j'écris Leur histoire ils descendront de moi

Pensando invece a uomini tanto estranei quanto lo mostrerà la stessa eredità biologica presente nei miei cromosomi, dirò: che importa se il sangue non mi fa discendere da essi: *se ne scrivo la storia, anch'io ormai discendo da loro* poiché, se sono riuscito a capirne il passato, è proprio in virtù del fatto che esso mi si è rivelato familiare.

Una volta riconosciuto tutto questo, ed è una questione di fatto, occorre che, sempre ansiosi di portare a termine il nostro trattato sulle virtù dello storico, poniamo il problema deontologico; in altri termini può affermarsi che occorre abbandonarsi totalmente a questa spinta del fattore esistenziale, a questa passione cosciente o no che, in tal modo, viene ad animare tutta l'attività dello storico, a muovere e a determinare la sua curiosità, a sostenere i suoi sforzi? (...)

Isolato dallo stesso tecnicismo della sua ricerca, egli è là, solo di fronte alla sua coscienza,

a dibattersi nelle tenebre in cui si forma la sua convinzione. Inutile illudersi sulla possibilità di un controllo reciproco: per tutto quanto costituirà l'essenziale del suo contributo, per quel tenue barlume di verità che egli sarà stato il solo a scorgere e a cogliere, non vi sono molte probabilità (prima che passi molto tempo) che un collega, percorrendo la stessa strada, riprenda le sue operazioni e sia in grado di verificarle (la verità della storia è fatta di sottili giudizi, ottenuti dosando e combinando mille diversi elementi d'informazione: essa è frutto di un'esperienza mentale che non è facile per il primo venuto riprendere nella sua provetta). In definitiva la verità della scienza dipende dall'integrità mentale del ricercatore, dalle sue qualità personali, dalla sua scrupolosità, dalla sua coscienza insomma, e proprio su questo si fondano la nostra convinzione e la nostra fede. Ecco perché ci scandalizziamo quando la vediamo ingannata, quando, ad esempio, R. Draguet ci dice che una volta lo stesso grande Dom C. Butler ha peccato di leggerezza trascurando di collazionare e di utilizzare realmente, per la sua edizione critica del Palladio, un certo manoscritto fondamentale, di cui pure conosceva l'esistenza e che invece ha soltanto distrattamente sfogliato.

Cosciente di questa responsabilità, lo storico saprà quindi compiere quanto è in suo potere per rendersi capace di raggiungere il *maximum* di verità, facendo tacere le sue passioni e in primo luogo placando quelle che eccita e alimenta in lui il suo impegno esistenziale. Certamente anche noi gli raccomandiamo di prendere coscienza di questo fondamentale atto di passione, dei presupposti e degli inevitabili preconcetti che esso comporta, come forme - in quanto struttura e limiti - del suo spirito; ma ciò avverrà perché egli apprenda a sorvegliarsi meglio, a non essere, nei limiti del possibile, vittima di se stesso, a porsi nelle condizioni migliori per vedere, intendere e comprendere.

E questo sforzo di padronanza di sé, di autocorrezione, per dir tutto, di ascesi, lo storico se l'imporrà con tanto più rigore, quanto meno penserà all'uso pratico che della sua conoscenza, una volta elaborata e divulgata, si potrà fare, alla sua influenza, alla sua utilità per gli altri. Egli non lavora, né anzitutto né essenzialmente per un pubblico, ma per se stesso, e la verità dei suoi risultati sarà tanto più appassionatamente cercata e sicuramente percepita, quanto più il problema studiato è coscientemente (e abbiamo dimostrato che lo è in ogni caso) il *suo* problema, quello da cui dipende in definitiva la sua stessa persona ed il significato della sua vita. (...)

In istoria è sempre facile convincere gli altri e non v'è nemmeno bisogno di una cura minuziosa, ma soltanto di un po' di abilità nella presentazione e di un po' di talento avvocatesco. Viceversa è molto più difficile persuadere se stesso, quando si lavora di prima mano, a contatto con l'ambiguità fondamentale delle fonti, con le difficoltà di informazione e di comprensione. Soprattutto qui si misura la portata dell'impegno esistenziale. Mi auguro che il mio discepolo voglia meditare sovente su questa mirabile replica che Platone attribuisce a Socrate. A questi che, come al solito, lo ha trascinato in un problema insolubile, il sofista Ippia, da uomo per cui la Verità non ha alcun valore, ha saputo soltanto rispondere che: «Forse che queste difficoltà sfuggiranno al nostro avversario...?» e Socrate:

«Per Bacco! Ippia, non sfuggiranno all'uomo davanti al quale io mi vergognerei più che davanti a ogni altro di sragionare e di parlare a vanvera!» «Chi è costui?» «Ebbene, io stesso,

Socrate, figlio di Sofronisca, che non mi permetterei di avanzare alla leggera un'affermazione non verificata più che far mostra di sapere quello che non so!».

LA DECISIONE

da *Introduction à la philosophie de l'histoire. Essai sur les limites de l'objectivité historique*, di Raymond Aron, Gallimard, Paris 1948, pp.419-422 (Trad. d. C.)

(...) L'esistenza dell'individuo nel tempo implica le tre dialettiche del passato e dell'avvenire, del sapere e del volere, del me e degli altri. Queste tre dialettiche elementari si subordinano a quella del mondo e dell'individuo. Scopro la situazione nella quale vivo, ma non la riconosco per mia che accettandola o rifiutandola, e cioè determinando quella nella quale voglio vivere. La scelta di un ambiente è una decisione su me stesso, ma questa come quella nasce da ciò che io sono (così che si ripetono qui le dialettiche della conoscenza e della volontà, del dato e dei valori), è altrettanto profondamente storica. Ora, essa crea il mio universo spirituale nel medesimo tempo in cui fissa il posto che io rivendico nella vita collettiva. Posso ancora aderire alla mia decisione, se prendo coscienza della particolarità del mio essere e delle mie preferenze? (...)

Filosoficamente, una decisione storica è concepibile?

Se si confronta tale decisione a quella del credente o del moralista, si misura lo scarto. La prima non ha da volere, ma da essere. Il bene e il male le preesistono, al di là delle creature; si tratta per ognuno, tutta la vita e in ogni istante, di fare la propria salvezza, di mettere in gioco nel tempo il destino eterno. (...)

Filosoficamente, la contraddizione sparisce appena non si misura più la decisione secondo un modello religioso.

L'uomo che ha coscienza della sua finitudine, che sa la sua esistenza unica e limitata, deve, se non rinuncia a vivere, votarsi a fini i cui valori egli consacra subordinandoli al suo essere. In caso contrario, ogni cosa si perderebbe nell'indifferenza, gli uomini si degraderebbero nella natura, poiché essi sarebbero ciò che sono per il caso della loro nascita o del loro ambiente.

Del resto queste formule esprimono una verità tanto banale che la tesi contraria - è meglio il disonore che la morte - ha urtato persino quelli che implicitamente l'accettano rifiutando incondizionatamente la violenza.

Non è dunque cedere alla moda della filosofia patetica, né confondere l'angoscia di un'epoca turbolenta con un dato permanente, né sprofondare nel nichilismo, ricordare che l'uomo determina se stesso e la sua missione misurandosi col niente. È, al contrario, affermare la potenza di colui che si crea giudicando il suo ambiente e scegliendosi. Così solamente l'individuo supera la relatività della storia per l'assoluto della decisione, ed integra al suo sé essenziale la storia che porta in lui e che diventa la sua.

Se la decisione comunica alla scelta il suo carattere incondizionale, in compenso questa le comunica la sua particolarità. Io non sono al di là dell'esistenza sociale che conduco, mi confondo col mio destino, e mi chiudo nella contingenza del dato psicologico e storico che ho raccolto e assimilato. Posso uscire da questa particolarità o mi ci devo adattare?

In un senso, io evado dalla mia particolarità nel momento in cui la conosco. Ora, la scienza storica è per definizione un sapere riflessivo, perché ella mi rivela ciò che sono nella storia, io fra gli altri. Devo dire, secondo la concezione di Dilthey, che è la storia stessa che mi libera dalla storia?

Abbiamo altrove sviluppato e precisato l'idea, che può intendersi in tre modi diversi. O la conoscenza oggettiva del passato ci eleva al di sopra di noi stessi, o la retrospezione possiede il privilegio di cogliere la verità, o, infine, la sola riflessione ci libera dai nostri limiti.

Dilthey nei suoi libri aveva più giustapposto che unito le due idee contraddittorie, che si comprende ciò che si è vissuto o che si sarebbe potuto vivere, e che si comprende l'altro da sé. Di qui di volta in volta l'identità della natura umana e il compimento dell'umanità attraverso il divenire. Noi abbiamo cercato di precisare e di comporre questi temi, ma abbiamo dovuto rigettare l'ipotesi fondamentale sulla quale si fonda l'obiettività della scienza. Dilthey ammette che lo storico si distacca interamente da se stesso, che coincide con le diverse epoche, perché non è legato al presente. Secondo il nostro studio, in quest'idea ci sarebbe errore e illusione. Errore perché lo storico, nella misura in cui vive storicamente, tende all'azione e cerca il passato del suo avvenire. Illusione perché, come contemplatore, egli non potrebbe comprendere in tutta fedeltà. Come il principio di ogni esistenza, come il soggetto per se stesso non appare mai allo spettatore, egli organizza i mondi umani ricostruendoli. L'origine di questa ricostruzione è nell'io dello studioso, la cui storicità comporta quella della comprensione.

(...) Il significato di un'epoca non è fissato che a due condizioni: che risieda in se stesso, o che sia rapportato a un termine definitivo. Abbiamo dimostrato l'impossibilità di una verità d'adeguamento, e l'avvenire non dice che a poco a poco, mai in maniera definitiva, la verità del passato.

Quanto alla riflessione, essa ci sottrae alla particolarità, poiché non è legata né all'impegno, né alla limitazione della nostra persona, ma se l'oggetto della riflessione resta formale, se noi sappiamo, secondo il vero, la necessità della decisione, scopriamo nello stesso tempo l'impossibilità di una verità della storia nella storia.

Abbiamo ritrovato successivamente tutte le enunciazioni (*significations*) della formula classica, l'uomo è un essere storico; essere mortale che pensa la sua morte, essere sociale che si vuole individuale (*personnel*), essere cosciente che riflette sulla sua particolarità. La storia è la dialettica nella quale queste contraddizioni divengono creatrici, l'infinito nel e per il quale egli riconosce la sua finitudine.

I TEMPI DELLA STORIA

di Fernand Braudel, da *Storia e scienze sociali. La «lunga durata»*, in *Scritti sulla storia*, Mondadori, Milano 1973, pp.57-92

Ogni lavoro storico scompone il tempo passato, sceglie tra le sue realtà cronologiche, sulla base di preferenze ed esclusioni più o meno consapevoli. La storiografia tradizionale interessata ai ritmi brevi del tempo, all'individuo, all'*événement*, ci ha abituati da tempo al suo racconto frettoloso, drammatico, di breve respiro.

La nuova storiografia economica e sociale pone al primo posto, nella sua ricerca, le oscillazioni cicliche e punta sulla validità delle loro durate: è rimasta presa dal miraggio, nonché dalla realtà delle ascese e discese cicliche dei prezzi. Così oggi, accanto al racconto (o al «recitativo» tradizionale) vi è un recitativo della congiuntura in cui il passato viene chiamato in causa sulla trama di ampie partizioni, di decine, ventine o cinquantine d'anni. Molto al di là di questo secondo recitativo si colloca una storia di respiro ancor più sostenuto, di ampiezza secolare, stavolta: la storia di lunga, addirittura di lunghissima durata. La formula, buona o cattiva che sia, è divenuta a me familiare per designare l'opposto di quella che Francois Simiand, uno tra i primi dopo Paul Lacombe, battezzò *histoire événementielle*. Ma poco importano le formule; la nostra discussione, ad ogni modo, si pone tra l'una e l'altra storia, fra l'uno e l'altro polo del tempo, fra l'istante e la lunga durata.

Questi termini non sono certo del tutto rigorosi. Ad esempio il termine *événement*, per conto mio, vorrei confinarlo, imprigionarlo nella breve durata: *l'événement* è esplosione, «novità rumorosa», come si diceva nel XVI secolo; riempie la coscienza dei contemporanei con il suo fumo ingannevole, ma non riesce a durare, a stento si vede la sua fiamma.

I filosofi ci direbbero certamente che svuotiamo il termine di gran parte del suo senso. A rigore, un *événement* può essere carico di una serie di significati o di relazioni; talvolta è testimonianza di moti assai profondi e attraverso il gioco delle «cause» e degli «effetti» - sia o meno artificioso e caro agli storici di ieri - si appropria di un tempo molto più lungo della sua propria durata. (...)

Allora, parliamo più chiaramente, piuttosto che di *événementiel*, di tempo breve, commisurato all'individuo, alla vita quotidiana, alle nostre illusioni, alle nostre rapide prese di coscienza - per eccellenza il tempo del cronista, del giornalista. C'è da osservare peraltro che cronaca o giornale riportano, accanto ai grandi avvenimenti, quelli che vengono chiamati storici, i fatti mediocri della vita di ogni giorno: un incendio, un disastro ferroviario, il prezzo del grano, un delitto, una rappresentazione teatrale, un'inondazione. Ognuno comprenderà come in tal modo vi sia un tempo breve per tutti gli aspetti della vita: economica, sociale, letteraria, istituzionale, religiosa, perfino geografica (un colpo di vento, una tempesta) come pure politica.

A prima vista, il passato consiste in questa massa di piccoli fatti, alcuni clamorosi, altri oscuri e indefinitamente ripetuti, quegli stessi da cui la microsociologia, o la sociometria,

sul piano dell'attualità, traggono il loro quotidiano alimento (e vi è anche una microstoriografia). Ma questa massa non costituisce tutta la realtà, tutto lo spessore della storia su cui la riflessione scientifica possa lavorare in modo soddisfacente. La scienza sociale ha quasi orrore per l'avvenimento, e non senza ragione: il tempo breve è la più capricciosa, la più ingannevole delle durate.

La recente rottura con le forme tradizionali della storiografia del XIX secolo, non è stata una rottura totale col tempo breve. Com'è noto, essa è andata a beneficio della storia economica e sociale, e a detrimento della storia politica. Donde uno sconvolgimento e un innegabile rinnovamento; donde, inevitabilmente, dei cambiamenti di metodo, lo spostamento dei centri d'interesse con l'entrata in scena d'una storia quantitativa che certo non ha detto ancora la sua ultima parola.

Ma soprattutto c'è stata un'alterazione del tempo storico tradizionale. Un giorno, un anno potevano sembrare ieri delle buone misure ad uno storico politico. Il tempo era come una somma di giornate. Ma una curva dei prezzi, una progressione demografica, il movimento dei salari, le variazioni del tasso di interesse, lo studio (più immaginato che attuato) della produzione, una serrata analisi della circolazione richiedono più ampie misure, un'altra scala.

Fa la sua comparsa un nuovo tipo di racconto storiografico, diciamo il «recitativo» della congiuntura, del ciclo, ovvero dell'«interciclo», che propone a nostra scelta una decina d'anni, un quarto di secolo e, all'estremo limite, il mezzo secolo del classico ciclo Kondratieff. (...)

Al di là dei cicli e degli intercicli c'è quella che gli economisti chiamano, anche senza studiarla, la tendenza secolare. Ma essa interessa ancor oggi solo pochi economisti e le loro considerazioni sulle crisi strutturali, non avendo subito la prova delle verifiche storiche, si presentano come degli abbozzi o delle ipotesi appena incunee nel passato recente, sino al 1929, tutt'al più sino al decennio 1870-80.

Esse offrono tuttavia un'utile introduzione alla storia di lunga durata; costituiscono una prima chiave.

La seconda, ben più utile, è rappresentata dal termine «struttura». Buono o cattivo che sia, questo domina i problemi della lunga durata. Per «struttura», gli osservatori della realtà sociale intendono un'organizzazione, una coerenza, dei rapporti piuttosto stabili tra realtà e masse sociali. Per noi storici, una struttura è senza dubbio connessione, architettura, ma più ancora una realtà che il tempo stenta a logorare e che porta con sé molto a lungo. Talune strutture vivendo a lungo, diventano elementi stabili per un'infinità di generazioni: esse ingombrano la storia, ne impacciano, e quindi ne determinano il corso. Altre si sgretolano più facilmente; ma tutte sono al tempo stesso dei sostegni e degli ostacoli. Come ostacoli, esse si caratterizzano come dei *limiti*, in senso matematico, dei quali l'uomo e le sue esperienze non possono in alcun modo liberarsi. Si pensi alla difficoltà di spezzare certi quadri geografici, certe realtà biologiche, certi limiti

della produttività, ovvero questa o quella costrizione spirituale: anche i quadri mentali sono delle prigioni di lunga durata.

L'esempio più accessibile sembra ancora quello del condizionamento geografico. L'uomo è prigioniero per secoli di climi, di vegetazioni, di popolazioni animali, di culture, d'un equilibrio costruito lentamente dal quale non si può allontanare senza rischiare di rimettere tutto in questione. Si veda il posto della transumanza nella vita montana, la persistenza di una certa vita marinara, radicata in questo o quel punto privilegiato del litorale; si veda la durevole ubicazione delle città, la persistenza delle strade e dei traffici, la sorprendente rigidità del quadro geografico delle civiltà.

Stesse persistenze o sopravvivenze nell'immenso dominio della cultura. (...) Anche la storia delle scienze conosce degli universi costruiti che rappresentano altrettante spiegazioni imperfette, ma che pure raggiungono regolarmente secoli di durata, essendo respinte solo dopo aver lungamente servito. L'universo aristotelico resta incontestato o quasi sino a Galileo, Cartesio e Newton; allora viene meno di fronte ad un universo profondamente geometrizzato che a sua volta crollerà, ma molto più tardi, di fronte alla rivoluzione di Einstein.

La difficoltà - e si tratta di un paradosso solo apparente - consiste nello scoprire la lunga durata nel campo in cui la ricerca storica ha di recente conseguito i suoi innegabili successi: quello economico. Cicli, intercicli, crisi strutturali celano qui le regolarità, la persistenza dei sistemi - alcuni hanno detto delle civiltà - vale a dire dei vecchi modi di pensare e di agire, degli schemi resistenti, duri a morire, talvolta contro ogni logica.

(...)

Tra i diversi tempi della storia, la lunga durata si presenta in tal modo come un personaggio ingombrante, complicato, spesso inedito. Ammetterla nel cuore del nostro mestiere non sarà un semplice gioco, il solito ampliamento di studi e curiosità. Né si tratterà d'una scelta di cui esso sarà l'unico beneficiario. Per lo storico, accettarla significa prestarsi a un cambiamento di stile, di atteggiamento, a un rovesciamento di mentalità, a una nuova concezione dei fatti sociali. Significa familiarizzarsi con un tempo rallentato, a volte quasi al limite dell'immobilità. Su questo piano e non su un altro (...) è lecito svincolarsi dall'esigente tempo della storia, uscirne e poi rientrarvi ma con altri occhi, pieni di altre inquietudini, di altre domande. In ogni caso, è in rapporto a queste falde di storia lenta che è possibile ripensare la totalità della storia, come a partire da una infrastruttura. Tutti i livelli, tutti gli innumerevoli livelli e rivelazioni del tempo della storia possono essere compresi a partire da questa profondità, da questa semi-immobilità. Tutto gravita attorno ad essa.

(...)

EVENTO, SENSO, AZIONE

da *Struttura della società e semantica*, di Niklas Luhmann, Laterza, Roma-Bari 1983, pp.240-250

(...) Il tempo è, nella sua piena realizzazione, più complesso di quanto possa essere fissato con una mera cronologia. Perciò l'eventualizzarsi degli elementi temporali non sta nemmeno solo nel fatto che essi accadono in un determinato punto temporale e né prima né dopo. Il tempo è piuttosto una dimensione della determinazione di senso. Ciò significa che nell'evento non avviene solo l'evento stesso, ma, nella misura della sua rilevanza, si formano insieme nuovamente un passato e un futuro. Se la mia casa brucia mentre sono in vacanza, questo muta ciò che erano queste ferie; ora, risulta che l'assicurazione non era sufficiente e che bisogna cercare un'abitazione provvisoria, ecc. La puntualità dell'evento è presupposto del fatto che passato e futuro possano mutare attraverso l'evento, ma deve esistere, a tal fine, anche un presente continuo, dentro il quale l'evento avviene. Si anticipano o si ricordano eventi perché li si usa per il mutamento delle determinazioni di senso, e i limiti di tempo di un evento derivano da questa funzione e non dal calendario o dall'orologio. Perciò gli eventi hanno un futuro sempre proprio, che è sempre fisso per essi e solo per essi. Detto diversamente: solo a partire dal singolo evento vi è una chiara differenza tra passato e futuro, poiché le sedimentazioni di senso, che durano, mischiano in se stesse futuro e passato nel fissare come passato ciò che fu futuro.

Per tutti questi motivi, gli eventi (sebbene sia possibile un riassunto *concettuale* di una molteplicità di eventi) non si lasciano assommare a strutture o sedimentazioni perché si tratta di unità di un'altra qualità. Una quantità di eventi non ha ancora, come tale, una struttura e tanto meno già una sedimentazione. Perciò, sulla base degli eventi, per mezzo di una combinazione selettiva, devono essere formati solo ancora sistemi, così come, al contrario, la formazione sistemica rende possibili solo particolari tipi di eventi. La stessa cosa vale, del resto, anche e questo può sorprendere per il rapporto tra evento e processo. Allo stesso modo in cui un'addizione di punti non dà un tratto, così un'addizione di eventi non dà un processo, perché i processi avvengono attraverso una selettiva connessione di eventi, la quale poi da parte sua qualifica il singolo avvenimento in considerazione di ciò che è rilevante per il processo.

Se un sistema vuole rendere possibile, oltre la produzione, anche il controllo sugli eventi per mezzo degli eventi (per esempio: decidere delle azioni o delle decisioni), deve rappresentare gli eventi in forma temporalmente fissa, cioè poter anticipare o ricordare. Questo è tanto più facilmente possibile in quanto gli eventi vengono formati proprio come entità non mutevoli. Vengono modalizzati solo temporalmente per essere continuamente disponibili; vengono forniti di indice del futuro o del passato e portati, così, nella forma di una esistenza immutabile, sebbene presentemente inattuale. In contrasto con quanto correntemente si pensa, la modalizzazione temporale non produce, dunque, una liquefazione, bensì appunto

una fissazione di strutture di eventi, e solo l'orizzonte temporale del presente volta a volta attuale mette in moto connessioni selettive.

Gli eventi sono in se stessi di nuovo punti di riferimento statici delle relazioni, ma tali che in essi la redistribuzione della struttura relazionale si delinea già negli orizzonti prossimi del passato e del futuro. Ogni analisi, che scomponi gli eventi per raggiungere una profondità maggiore, porta sempre di nuovo solo ad eventi di genere minore, finché si perde la tipicità di relazionamento caratteristica di un livello di emergenza. Un ulteriore dissolvimento degli eventi non ha, perciò, mai termine in presenza di un nuovo genere, per così dire atemporale, di elementi, anche se si concederà alla mistica il fatto che la infinità del procedere nel piccolo corrisponde alla infinità del procedere nel grande e che, per questo, si può trovare l'eternità nel momento. I sistemi, che temporalizzano i loro elementi ultimi, devono perciò adattare al tempo la loro intera struttura di combinazione. Il sistema nervoso è un caso tipico, i sistemi d'azione un altro. Non vi è allora nessuno stato per il quale sarebbe irrilevante il prima e il poi, e a ciò corrisponde il fatto che un tale sistema si controlla in ogni suo stato con l'autoriferimento. Ogni cambiamento degli stati, ogni cambiamento del modello di relazionamento di volta in volta attualizzato presuppone un autocontatto, e un tale sistema reagisce all'ambiente solo mutando il modo in cui reagisce a se stesso.

Con ciò non si è affatto abbandonato tutto alla continua fluttuazione. Piuttosto, proprio il cambiamento delle relazioni è possibile solo se, negli orizzonti temporali degli eventi, ciò che è imminente si delinea con sufficiente rapidità e con non troppe possibilità di scelta. Perciò si stagliano, poiché non è possibile altrimenti, tipiche conseguenze di eventi e affastellamenti di eventi, che poi, muovendo dal sistema, possono essere letti come processi, e vengono astratti possibili modelli di relazionamento (schemi dei vissuti, programmi delle azioni) e immagazzinati per un uso ripetuto. Tutto ciò presuppone determinate forme del contatto con l'ambiente, le quali elevino l'incidenza di ciò che differenzia nel corso del tempo, ottundano la sensibilità per l'indifferente e la elevino per ciò che è determinato.

Il modo funzionale di un sistema così temporalizzato non viene sufficientemente compreso, se si pongono in questione soltanto le funzioni da assolvere e i loro supporti (strutture, sottosistemi), se, dunque, si cerca di conoscere soltanto gli istituti permanenti di un tale sistema. Vi è, inoltre, la scomposizione in elementi e relazioni, e solo essa fa conoscere la realtà che è alla base di uno schema funzionale e il motivo per cui si problematizza la stabilità per un sistema. A livello degli elementi temporalizzati un tale sistema non ha alcun fondo, non consiste, dunque, neanche di sostanze pre-esistenti; il sistema, piuttosto, «vive» qui nella necessità di un continuo rinnovamento, di una continua riproduzione, dunque anche di una continua disuguaglianza degli stati. Non vi è alcuna semplice durata dell'esistente, il mero ripetere è un decadere, e il sistema corrispondentemente è preordinato ad un ambiente sufficientemente complesso, sufficientemente ricco di avvicendamenti per il continuo rigenerarsi degli eventi. Vedremo ancora che, per il sistema della società, questo preordinamento viene, in fondo, conosciuto anche come tema e trasferito da una valutazione negativa in una positiva.

Bisogna, infine, considerare, pure ancora su di un piano del tutto generale, che la tempora-

lizzazione da parte sua presuppone una altissima complessità, in particolare per la produzione e la riduzione delle possibilità di selezione. Un sistema, che voglia formare sequenze ordinate di eventi, deve disporre di potenziali strutturalmente assicurati, che può inattivare temporaneamente (o perfino normalmente). Devono essere disponibili, in altre parole, motivi latenti e inibiti, che entrano in funzione nel verificarsi di determinate condizioni supplementari. La repressione permanente della maggior parte delle possibilità (o come si dice ora: «potenza strutturale») è presupposto di accomodamenti selettivi.

I sistemi sociali sono in ogni caso sistemi con una complessità temporalizzata. I loro elementi ultimi sono azioni comunicative, dunque eventi che hanno la loro unità nel fatto che scelgono un determinato modello della connessione con altre azioni a differenza di ciò che viene o verrebbe attualizzato prima, senza di esse, e dopo. Un'azione è perciò azione solo come altra azione di altre azioni.

Se si mette in contrapposizione la teoria d'azione e la teoria sistemica non si può comprendere questa situazione di fatto. Nell'ambito oggettuale della sociologia nessuna azione può essere costituita senza sistema e nessun sistema senza azione. Il tentativo di metterli in contrapposizione adopera, ricollegandosi a Max Weber, o la relazione mezzo/fine o la intenzionalità soggettivamente motivata dell'agire o entrambi per tirar fuori l'agire dal sistema sociale, che poi appare solo ancora come ossatura di costrizioni esterne. Ma tanto la forma razionale quanto l'intenzionalità sono sempre già forme di collegamento delle azioni, dunque niente al di fuori dei sistemi. Perciò non ci si può servire neanche di una particolare metodologia della spiegazione motivazionale contro la teoria sistemica. Questo problema è, in ogni caso, come possano costituirsi a sistema le connessioni d'azione combinando azioni come eventi temporali sebbene il tempo trascorra. La particolarità dell'agire non è, in altre parole, la sua soggettività (perché il soggetto viene sempre posto già come durata), ma la sua temporalità. Il «senso inteso» e lo scopo rappresentato dell'agire sono, da parte loro, già mezzi del relazionamento, sono tentativi di trascendere i limiti temporali dell'evento azione, e già solo questo porta immancabilmente alla formazione del sistema.

Il *senso* dell'evento azione ha, di conseguenza, una funzione di collegamento e viene costituito per questa funzione. Se «inteso» da quello stesso che agisce o se solo imputato a lui, il senso funge in ogni caso da unità di rinvii ad altre possibilità e offre così il fondamento di una coordinazione temporale di connessioni di azione. Nel senso dell'evento azione, divengono concreti, in modo specifico, il passato e il futuro e, eventualmente, anche l'aspettativa dell'agire contemporaneo degli altri. Il modo specifico, in cui l'agire include e rende rilevante l'altro agire, sta nell'ipotesi che faccia differenza che si agisca o no. Con questa ipotesi si collegano rilevanze selettive, che poi, riferite di nuovo all'agire stesso, fanno apparire l'azione contingente e definibile. Non tutto cambia quando si agisce, ma comunque qualcosa; e soprattutto con un'azione variano le possibilità di un ulteriore agire. Ma il senso media all'agire non solo la dimensione temporale. Nella misura in cui si prendono in considerazione insieme i vissuti e le azioni delle altre persone, entra in gioco

anche la dimensione sociale. Come la dimensione temporale funge da ampliamento delle possibilità di scelta, così la dimensione sociale funge da ampliamento e oggettivazione del tempo. Attraverso la comunicazione presente possono essere resi presenti a colui che agisce i passati e i futuri di altre persone o, più precisamente, degli eventi di azione di altre persone. Provocandosi a vicenda le persone all'agire, gli orizzonti temporali fondono insieme, simultaneamente o quasi simultaneamente, eventi. Con questo gli orizzonti temporali degli eventi di azione vengono liberati dalla serialità per mezzo di una continuità di coscienza. Solo ora assumono la forma di un orizzonte che si può ammettere come intersoggettivamente comune. Il tempo diviene separabile dagli eventi, nel cui senso si mostra, e assume la forma di una dimensione mondana (culturalmente interpretabile). La corrente elevazione del tempo al di sopra della socialità è presupposto di ogni misurazione temporale, ma anche di tutte le correlazioni tra lo sviluppo della società e le strutture della coscienza temporale. La comunicazione sociale serve, perciò, alla generalizzazione del tempo e, così, ad un ulteriore ampliamento delle possibilità di relazionamento. Chi agisce in sistemi sociali, non può contare allora solo sulla sequenza delle sue proprie azioni ricordate e anticipate, ma può, attraverso la comunicazione di volta in volta presente, ottenere l'accesso ad altre serie temporali. Può, così, imparare più velocemente (*vicarious learning*) e può formare collegamenti di azione più che sufficienti. E può rischiare azioni che soddisfano al loro senso solo se vengono soddisfatti, per mezzo di un agire complementare di altri, presupposti molto particolari e altamente selettivi. (...)

STORIA INCONSAPEVOLE E MODELLI

di Fernand Braudel, da *Storia e scienze sociali. La lunga durata*, in *Scritti sulla storia*, Mondadori, Milano 1973, pp.57-92

(...) *La storia inconsapevole* è beninteso la storia delle forme inconsapevoli del sociale. «Gli uomini fanno la storia, ma non sanno di farla.». La formula di Marx chiarisce, ma non spiega il problema. Di fatto, sotto altro nome è ancora una volta tutto il problema del tempo breve, del «microtempo», dell'*événementiel*, che ci si ripropone. Gli uomini hanno sempre avuto l'impressione, mentre vivevano il loro tempo, di coglierne gli sviluppi giorno per giorno. Questa storia consapevole, chiara, è forse abusiva, come già da molto tempo pensano molti storici? Ieri la linguistica credeva di poter tirar fuori tutto dallo studio delle parole; la storia, dal canto suo si è illusa di poter tirare fuori tutto dagli avvenimenti. Più d'uno dei nostri contemporanei sarebbe volentieri portato a credere che tutto è dipeso dagli accordi di Yalta o di Teheran, dai fatti di Dien-Bien-Phu o di Sakhiet-Sidi-Youssef o anche da un avvenimento ben altrimenti importante, è vero: il lancio degli *sputnik*. La storia inconsapevole si svolge oltre queste luci, al di là del loro lampeggiare: si ammetta dunque che esiste a un livello più profondo, un inconscio sociale, e inoltre che questo vada considerato come più ricco, dal punto di vista scientifico, della brillante superficie cui siamo abituati; più ricco dal punto di vista scientifico, vale a dire più semplice, più facile da esplorare, se non da scoprire. Ma la distinzione tra la superficie chiara e le profondità oscure, tra il rumore e il silenzio, è difficile, aleatoria. Si aggiunga che la storia «inconsapevole», divisa com'è tra tempo congiunturale e tempo strutturale per eccellenza, è percepita spesso più nettamente di quanto non si voglia ammettere. Ciascuno di noi ha la sensazione, al di là della propria esistenza, d'una storia di massa della quale però riconosce meglio la forza e gli slanci che non le leggi e la direzione. E questa consapevolezza non data solo da ieri (come pure per quel che concerne la storia economica) anche se oggi si fa sempre più acuta. La rivoluzione, perché si tratta d'una rivoluzione spirituale, è consistita nell'affrontare apertamente questa semi-oscurità, a farle un posto sempre più grande accanto, ossia a spese, dell'*événementiel*. In questa ricerca, nella quale la storia non è sola (al contrario: essa in questo campo non ha fatto altro che seguire ed adattare a suo uso e consumo i punti di vista delle nuove scienze sociali) sono stati elaborati nuovi strumenti di conoscenza e di indagine: tali, più o meno perfezionati, talvolta ancora artigianali, i *modelli*. Questi non sono altro che delle ipotesi, dei sistemi esplicativi saldamente legati secondo la forma dell'equazione o della funzione: questo è eguale a quello o determina quell'altro, questa realtà non fa mai la sua comparsa senza che quest'altra l'accompagni e tra l'una e l'altra risultano dei rapporti stretti e costanti. Il modello costruito con cura permetterà dunque di chiamare in causa, al di fuori dell'ambiente sociale osservato - a partire dal quale esso è stato insomma creato - altri ambienti sociali della stessa natura, attraverso il tempo e lo spazio. In questa capacità di ripercuotersi consiste il suo valore. (...) Il modello così concepito è evidentemente capace di cavalcare i

secoli. Esso presuppone certe precise condizioni sociali, di cui peraltro la storia è stata prodiga: è valido di conseguenza per una durata molto più lunga di quella dei modelli precedenti, ma al tempo stesso chiama in causa delle realtà più precise, più ristrette. (...) Proviamo (...) a reintrodurre la durata: ho già detto che i modelli sono di durata variabile: restano validi finché dura la realtà da essi registrata. Per l'osservatore della realtà sociale questo tempo è d'importanza essenziale, poiché ancora più significativi delle strutture profonde della vita sono i loro punti di rottura, il loro rapido o lento deterioramento ad opera di pressioni contrastanti.

A volte ho paragonato i modelli a delle navi: per me, una volta costruita la nave, l'interessante è di metterla in acqua, di vedere se galleggia, poi di farle risalire o discendere a mio piacimento le acque del tempo. Il naufragio è sempre il momento più significativo. Così la spiegazione ideata da Frank Spooner e da me per il gioco tra i metalli preziosi non mi sembra affatto valida prima del XV secolo: prima di allora infatti le scosse del sistema metallico sono di una violenza ignota all'osservazione successiva. Dobbiamo allora cercarne la causa, così come è necessario vedere perché, stavolta a valle, la navigazione del nostro vascello da troppo semplice diventa difficile, poi impossibile col XVIII secolo e con il nuovo peso assunto dal credito.

Per me la ricerca deve essere condotta sempre dalla realtà sociale al modello, poi da questo a quella e così via apportando sempre nuovi ritocchi, rinnovando pazientemente i passaggi. Il modello è in tal modo, di volta in volta, tentativo di spiegazione della struttura, strumento di controllo, di comparazione, verifica della solidità e della vitalità stessa d'una data struttura. Se costruissi un modello a partire dall'attualità, vorrei immediatamente ricollocarlo nella realtà, poi farlo risalire nel tempo, se possibile sino al punto a partire dal quale prende vita. Dopodiché ipotizzerei la durata probabile della sua vita fino alla prossima frattura, in base al movimento concomitante delle altre realtà sociali. A meno che, servendome come d'un termine di paragone, non lo sposti per il tempo e lo spazio, alla ricerca di altre realtà che possano ricevere da lui nuova luce.

Sbaglio forse a pensare che i modelli delle matematiche qualitative, quali ci sono stati finora presentati, mal si presterebbero a simili viaggi, innanzi tutto perché circolano su una sola delle innumerevoli strade del tempo, quella della lunga, *lunghissima* durata, al riparo dagli accidenti, dalle congiunture, dalle rotture? Di nuovo mi richiamerò a Claude Lévi-Strauss, dal momento che il suo tentativo in questo campo mi sembra il più intelligente, il più chiaro, ed anche il più radicato nell'esperienza sociale dalla quale ogni cosa deve muovere e alla quale ogni cosa deve tornare. Notiamo come ogni volta egli chiami in causa un fenomeno d'una estrema lentezza, quasi atemporale. Tutti i sistemi di parentela si perpetuano perché la vita umana è impossibile al di là di un certo tasso di consanguineità, perché è necessario che un piccolo gruppo di uomini per vivere si apra al mondo esterno: la proibizione dell'incesto è una realtà di lunga durata. Anche i miti, lenti a svilupparsi, corrispondono a strutture estremamente longeve. È possibile raccogliere, senza preoccuparsi di scegliere la più antica, le varie versioni del mito di Edipo, al fine di ordinare le diverse varianti e mettere in luce la profonda articolazione che le sottende. Ma supponiamo che il nostro collega non

s'interessi a un mito, bensì alle immagini, alle successive interpretazioni del “machiaavelismo”, che ricerchi gli elementi fondamentali d'una dottrina piuttosto semplice e molto diffusa, a partire dal momento in cui si diffonde veramente, verso la metà del XVI secolo. Quante rotture, quanti capovolgimenti che incidono fin nella natura stessa del macchiaavelismo si verificano allora ad ogni istante: si tratta infatti di un sistema che non gode della teatrale, quasi eterna, solidità del mito, ma che è sensibile alle circostanze, ai contraccolpi, alle molteplici perturbazioni della storia. In una parola, non si muove solo sulle tranquille e monotone strade del lungo periodo... (...)

STORIA, MODELLI E TIPOLOGIE

da *Sociologia e storia*, di Peter Burke, Il Mulino, Bologna 1982, pp.41-52

Definiremo un modello, in termini semplici, come una costruzione intellettuale che semplifica la realtà in modo da mettere in rilievo ciò che è ricorrente, ciò che è costante e tipico, presentandolo come un insieme di tratti o di attributi. In altre parole considereremo qui «modelli» e «tipi» come termini sinonimi. Spesso gli storici tradizionali affermano di non aver nulla a che fare coi modelli, ma, nella pratica, se ne servono senza rendersene conto, così come M. Jourdain si esprimeva in prosa senza saperlo. Essi evitano di pronunciare la parola «modello», ma ciononostante si concedono l'uso di termini generali come «Feudalesimo» e «Capitalismo», o «Rinascimento» e «Illuminismo», arrivando perfino a parlare di forma «classica» o «canonica» di un fenomeno sociale come il maniero medioevale. Un simile uso dei modelli non accompagnato dalla percezione del loro statuto logico ha talvolta costretto gli storici a dibattersi in inutili difficoltà. Così, all'origine di alcune famose discussioni sorte all'interno della professione, stava in realtà il fraintendimento, da parte di uno storico, del modello di un altro. (...)

A questo punto può essere utile distinguere tra due tipi di modelli, differenziati tra loro in base ai criteri che stabiliscono l'appartenenza al gruppo di entità (...) cui il modello si applica. Non è possibile sottrarsi qui all'impiego di un certo gergo: occorre infatti distinguere tra gruppi di entità «monotetici» e gruppi «politetici». Un gruppo monotetico è un gruppo «definito in modo tale che condizione necessaria e sufficiente per appartenervi sia il possesso di un particolare insieme di caratteristiche». Un gruppo politetico è invece un gruppo in cui nessuna delle singole caratteristiche è di per sé necessaria o sufficiente per appartenervi: il gruppo resta sempre definito da un insieme di caratteristiche ma in modo tale che, da un lato, ogni entità ne possieda la maggior parte, e, dall'altro, sia possibile reperire ogni caratteristica nel maggior numero di entità (Clarke 1968). Quest'ultima situazione porta naturalmente a pensare a quella descritta in un famoso passo di Wittgenstein sulle «somiglianze di famiglia» (*Ricerche filosofiche*, par. 67): madri e figli, fratelli e sorelle si assomigliano tra loro, eppure queste somiglianze non sono riconducibili a nessuna caratteristica essenziale. (...)

Gli storici sociali, come i sociologi, non possono fare a meno del concetto di «tipico». Nel costruire le loro tipologie entrambi i gruppi seguono evidentemente l'esempio degli studiosi di scienze naturali: essi stabiliscono cioè una «tassonomia», distinguendo tra loro «specie» differenti, non diversamente da ciò che faceva Linneo con le piante. Le differenti specie del «maniero» medioevale sono tuttavia meno visibili di quelle, poniamo, della pianta di eucaliptus. Per scoprire se un dato caso sia o meno «rappresentativo» e, qualora lo sia, di quale gruppo esso sia tipico, lo storico sociale ha bisogno di ciò che i sociologi chiamano «analisi per campione».

(...) I sondaggi sono una tecnica che gli storici sociali usano, o non usano, indifferentemente, senza per questo necessariamente conoscerla. Ad esempio la Camera dei comuni inglese e il Senato romano sono stati studiati attraverso le biografie dei loro singoli membri, secondo il metodo della «biografia collettiva», detto anche talvolta «prosopografia». In questo caso l'oggetto dell'analisi è il gruppo nel suo insieme o, come direbbe un sociologo, l'«universo», che viene studiato fin dove i limiti della documentazione conservata lo permettono. In questo genere di ricerca la familiarità con le tecniche di sondaggio applicate in altre discipline può non essere necessaria: gli storici delle élites o gli studiosi delle società preindustriali, sulle quali i dati statistici non sono né completi, né attendibili fanno bene a utilizzare tutte le informazioni che sono in grado di raccogliere.

Per gli storici dell'età contemporanea, e comunque per quelli che si interessano allo studio di vasti settori sociali come la classe operaia inglese quando non addirittura di tutta una società, il discorso cambia. Essi hanno in genere accesso a molte più informazioni di quante non ne riescano a dominare. In questo caso le tecniche di sondaggio e di campionamento possono rivelarsi molto utili. (...)

Le inchieste sociali nel passato come quelle che si fanno nel presente, sollevano due problemi delicati: il problema dell'attendibilità delle testimonianze, ovvero dei «dati» in nostro possesso, e quello della loro categorizzazione.

Il problema della attendibilità, per chiunque si serva di metodi di indagine quantitativi, è quello ben noto della differenza tra dati «duri» (precisi, misurabili) e dati «molliti» che ne sono il rovescio.

«Tropo spesso sono i dati “molliti” ad avere il maggior valore, mentre ad essere relativamente più facili da ottenere sono i dati “duri”. Gli storici, come i sociologi, hanno dunque bisogno di trovare fatti duri abbastanza affidabili da poter servire come indicatori di fatti molliti» (Wootton 1959,311). (...)

«Duri» o «molliti» i dati non ci forniscono alcuna risposta finché non provvediamo, con un grado più o meno accentuato di forzatura, a farli rientrare in categorie. Su questo gli storici non possono accampare nessuna superiorità nei confronti dei sociologi: tutti infatti ci serviamo di categorie, senza le quali non saremmo in grado di pervenire ad alcuna conclusione. Non possiamo fare a meno, talvolta, di deformare i dati per adattarli alle nostre categorie, pur cercando di costruire queste ultime in modo da giungere a conclusioni valide con il minimo di violenza possibile sui dati stessi. (...)

Un esempio dei problemi che si possono incontrare nella codificazione delle testimonianze storiche è rappresentato dal mio lavoro sulla biografia collettiva di 600 artisti e scrittori del Rinascimento italiano. (...)

Ho individuato i 600 personaggi più famosi nei loro rispettivi campi, traendone i nomi dai repertori bio-bibliografici maggiormente in uso. Si potrebbe obiettare che sarebbe stato meglio considerare le 600 persone più famose nella loro epoca piuttosto che quelle più famose ai nostri giorni (...). Una simile scelta tuttavia non sarebbe stata adeguata al problema che mi ero posto: spiegare i motivi della straordinaria fioritura di talenti determinatasi nell'epoca che siamo soliti chiamare il Rinascimento italiano. L'approccio quantitativo mi

ha costretto a rendere espliciti i criteri di selezione che altri storici moderni usano implicitamente.

Dopo aver selezionato i nomi, bisognava raccogliere tutte le informazioni disponibili su ognuno e registrarle su apposite schede; fatto questo si poteva passare alla codificazione delle informazioni. (...)

Alla domanda «Qual'è il luogo di nascita di X?», ad esempio, vi erano nove possibili risposte, che andavano da «Toscana» (...) fino a «luogo sconosciuto» (...); la domanda «Qual'era l'occupazione del padre di X?» prevedeva nuovamente nove risposte, da «nobile» a «sconosciuta», e così via. In tutto vi erano sessantatre possibili risposte alle dieci domande che il computer, in cui era stato immesso un programma standard di sondaggi, stampò in altrettante categorie disposte orizzontalmente e verticalmente in modo da poter trovare, con una semplice occhiata all'incrocio dei due assi, quanti erano i toscani figli di nobili.

È necessario porre in evidenza la difficoltà, che si rivela in qualche caso, di decidere quale sia la categoria più appropriata; come definire, mettiamo, il padre di Michelangelo: «nobile» o «professionista»? Bisogna fare una scelta. Se, nel caso di una particolare categoria, i casi marginali si accumulano e la scelta appare via via sempre più arbitraria, è meglio abbandonarla del tutto. Una delle domande che avevo programmato riguardava la psicologia degli artisti e degli scultori, espressa secondo i concetti in uso nel XVI secolo, come ad esempio «melanconico». Fui costretto a lasciarla cadere proprio per i motivi che ho appena esposto. «Nato in Toscana» è un fatto “duro”, suscettibile di elaborazioni quantitative senza rischi di distorsioni; «melanconico» invece si caratterizza come un dato “molle”, dipendente dagli atteggiamenti, dai pregiudizi e dai valori espressi dalla fonte (...).

DANZE SOCIALI

da *La civiltà delle buone maniere*, di Norbert Elias, Il Mulino, Bologna 1982, pp.59-63

(...) Come l'affermazione ufficiale di un'immagine dell'universo fisico meno affascinante e non incentrata sulla terra non cancellò affatto la più intima e personale esperienza della rotazione del sole attorno alla terra, così anche l'affermarsi nel pensiero ufficiale di un'immagine dell'uomo più concreta e reale può anche non cancellare necessariamente la più intima e personale esperienza di un muro invisibile che separa il proprio «mondo interno» dal mondo esterno. Ma nell'attività di ricerca delle scienze umane è certamente possibile eliminare il ricorso immediato a questa esperienza e alla corrispondente immagine dell'uomo. Qui, e in ciò che seguirà, si intravede per lo meno un approccio a un'immagine dell'uomo che meglio si accorda con osservazioni non preconcepite e facilita quindi l'accostamento a problemi che, come ad esempio quelli del processo di civilizzazione o del processo di formazione dello Stato, sono più difficili da affrontare sulla base della vecchia immagine dell'uomo, o che, come ad esempio il problema del rapporto tra individuo e società, sempre su quella base spingono a tentativi di soluzione inutilmente complicati e non convincenti.

All'immagine dell'uomo come «personalità chiusa» l'espressione è calzante nonostante il significato un po' differente subentra allora l'immagine dell'uomo come «personalità aperta», che nel rapporto con gli altri possiede un grado più o meno elevato di autonomia ma giammai un'autonomia assoluta e totale, che nella realtà ha per tutta la vita come punto di riferimento e orientamento gli altri uomini e da essi dipende. L'intreccio dei rapporti reciproci tra gli uomini, le loro interdipendenze sono ciò che li lega insieme. Sono il nucleo di quella che viene qui definita come configurazione, configurazione di uomini reciprocamente riferiti e reciprocamente dipendenti. Dato che gli uomini sono più o meno dipendenti gli uni dagli altri, innanzi tutto per natura e poi anche per l'apprendimento sociale, l'istruzione, la socializzazione e i bisogni socialmente indotti, essi si presentano soltanto come pluralità, se così ci si può esprimere, come configurazioni. Ecco il motivo per cui, come si è detto sopra, non è affatto fruttuoso concepire l'immagine dell'uomo come immagine di un uomo singolo. È invece più appropriato intenderla come immagine di molti uomini interdipendenti, che creano insieme configurazioni, ossia gruppi o società. Viene allora a scomparire la duplicità delle immagini tradizionali dell'uomo, la frantumazione in tante immagini di singoli uomini, di individui, immagini che spesso fanno pensare che esistano individui senza società, oppure in immagini di società tali da far pensare che esistano società senza individui. Il concetto di configurazione è stato introdotto appunto perché esprime in modo più chiaro e inequivocabile, rispetto agli attuali strumenti concettuali della sociologia, il fatto che quella che chiamiamo «società» non è un'astrazione di peculiarità di individui esistenti senza la società, e neppure un sistema o una «totalità» al di là degli individui, ma è appunto la rete di interdipendenze formata dagli individui. È senza

dubbio possibile parlare di un sistema sociale formato di individui. Ma i sottintesi che nell'ambito della sociologia contemporanea evoca il concetto di sistema sociale, fanno apparire forzata tale espressione. Per di più, il concetto di sistema è eccessivamente dominato dall'idea dell'immutabilità.

Il concetto di configurazione può essere visualizzato con facilità facendo riferimento alle danze sociali, che sono in effetti l'esempio più semplice per rappresentare una configurazione costituita da uomini. Si pensi ad una mazurka, a un minuetto, a una polacca, a un tango, a un rock'n roll. L'immagine delle configurazioni mobili create nella danza da uomini interdipendenti rende forse più facile concepire come configurazioni gli Stati, le città, le famiglie o anche sistemi feudali, capitalistici e comunisti. Viene così a scomparire la contraddittorietà, basata in ultima analisi su valutazioni e ideali differenti, che di solito interviene quando si usano termini come «individuo» e «società». Certamente possiamo parlare di una danza in generale, ma nessuno potrebbe immaginare una danza come una configurazione estranea agli individui o come una mera astrazione. La stessa configurazione può certamente essere creata nella danza da individui differenti, ma non esiste nessuna danza senza una pluralità di individui orientati gli uni agli altri e reciprocamente dipendenti; come ogni altra configurazione sociale, anche quella della danza è relativamente indipendente dagli specifici individui che la formano qui e ora, ma non dagli individui in generale. Sarebbe insensato affermare che le danze sono configurazioni concettuali considerate in astratto, in base a osservazioni di singoli individui considerati a sé. Lo stesso vale per tutte le altre configurazioni. Come mutano ora più lentamente ora più rapidamente le piccole configurazioni della danza, così mutano anch'esse con ritmo differente le grandi configurazioni che chiamiamo società. (...)

VERSO I DOCUMENTI/MONUMENTI

da *Documento/Monumento*, di Jacques Le Goff, in *Enciclopedia*, Einaudi, Torino 1978, vol.5, pp. 43-47

(...) Paul Zumthor ha quasi identificato scritto e monumento: «Lo scritto, il testo è più sovente *monumento* che *documento*». Ma più avanti ammette «che ci sono stati dei monumenti a livello di espressione volgare e orale» e che sono esistite «tradizioni monumentali orali» (...). Ciò che distingue la lingua monumentale dalla lingua documentaria è «quella elevatezza, quella verticalità» che la grammatica conferisce a un documento trasformandolo in monumento. «Pertanto la lingua volgare, rimasta provvisoriamente sul piano documentario, si muterà solo a poco a poco in «francese monumentale» (...). D'altra parte due osservazioni di Zumthor ci portano al centro del problema. «Il futuro "francese" è stato identificato come una entità linguistica particolare nella misura in cui è passato... secondo le necessità del vero diritto del sovrano, allo stato monumentale». E ancora: «La testimonianza del maggior numero di monumenti, dei più antichi e dei più espliciti, ci rivela quanto dovette influire sulla presa di coscienza linguistica, avvenuta nell'alto medioevo, la rivoluzione politica che si attuava allora nei regni più organici della Romania: Gallia merovingia, Spagna visigotica, Longobardia» (...)

Così Paul Zumthor scoprirebbe ciò che cambia il documento in monumento, la sua utilizzazione da parte del potere. Ma esitava a saltare il fosso e a riconoscere in ogni documento un monumento. Non esiste un documento oggettivo, innocuo, primario. L'illusione positivista (che, beninteso, era prodotta da una società i cui governanti avevano interesse che le cose andassero così), la quale vedeva nel documento una prova di buona fede, purché fosse autentico, può benissimo ritrovarsi al livello dei dati mediante i quali l'attuale rivoluzione documentaria tende a sostituire i documenti.

La concezione del documento/monumento è quindi indipendente dalla rivoluzione documentaria e ha tra gli altri scopi quello di evitare che questa rivoluzione, pur necessaria, si trasformi in un diversivo e distolga lo storico dal suo dovere principale: la critica del documento qualunque esso sia in quanto monumento. Il documento non è una merce invenduta del passato, è un prodotto della società che lo ha fabbricato secondo i rapporti delle forze che in essa detenevano il potere. Solo l'analisi del documento in quanto documento consente alla memoria collettiva di ricuperarlo e allo storico di usarlo scientificamente, cioè con piena conoscenza di causa.

Michel Foucault ha posto la questione in termini duri. Anzitutto egli dichiara che i problemi della storia si possono riassumere in una parola sola: «il processo al *documento*»¹. E quindi ricorda «Il documento non è il felice strumento di una storia che sia in se stessa e a pieno

¹ *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris 1969, trad.it. Rizzoli, Milano 1971, pp. 12-13.

diritto *memoria*; la storia è un certo modo che una società ha di dare statuto ed elaborazione a una massa documentaria da cui non si separa»².

Ne consegue la definizione di rivoluzione documentaria in profondità e il nuovo compito che si presenta allo storico: «La storia, nella sua forma tradizionale, si dedicava a “memorizzare” i monumenti del passato, a trasformarli in *documenti* e a far parlare quelle tracce che, in se stesse, non sono affatto verbali, o dicono tacitamente cose diverse da quella che dicono esplicitamente; oggi invece, la storia è quella che trasforma i *documenti* in *monumenti*, e che laddove si decifravano delle tracce lasciate dagli uomini e si scopriva in negativo ciò che erano stati, presenta una massa di elementi che bisogna poi isolare raggruppare, rendere pertinenti, mettere in relazione, costituire in insiemi»³.

Così, come un tempo l'archeologia tendeva alla storia, «si potrebbe dire giocando un poco con le parole, che attualmente la storia tenda all'archeologia alla descrizione intrinseca del monumento»⁴.

(...) L'intervento dello storico che sceglie il documento, pescandolo dal mucchio dei dati del passato, preferendolo ad altri, attribuendogli un valore di testimonianza che dipende almeno in parte dalla propria posizione nella società della sua epoca e dalla sua organizzazione mentale, si innesta su una condizione iniziale che è ancora meno «neutra» del suo intervento. Il documento non è innocuo. È il risultato prima d' tutto di un montaggio, conscio o inconscio, della storia, dell'epoca, della società che lo hanno prodotto, ma anche delle epoche successive durante le quali ha continuato a vivere, magari dimenticato, durante le quali ha continuato a essere manipolato, magari dal silenzio.

Il documento è una cosa che resta, che dura e la testimonianza, l'insegnamento (per richiamarne l'etimologia) che reca devono essere in primo luogo analizzate demistificandone il significato apparente. Il documento è monumento. È il risultato dello sforzo compiuto dalle società storiche per imporre al futuro - volenti o nolenti - quella data immagine di se stesse. Al limite, non esiste un documento-verità. Ogni documento è menzogna. Sta allo storico il non fare l'ingenuo. I medievalisti che hanno lavorato tanto per costruire una critica - sempre utile, certo - del falso devono superare questa problematica perché qualsiasi documento è nello stesso tempo vero - compresi, e forse soprattutto, quelli falsi - e falso, perché un monumento è in primo luogo un travestimento, un'apparenza ingannevole, un montaggio. Bisogna anzitutto smontare, demolire quel montaggio, destrutturare quella costruzione e analizzare le condizioni in cui sono stati prodotti quei documenti-monumenti.

Ora questo smontaggio del documento-monumento non si può eseguire servendosi di una sola tecnica di critica storica. Allo scopo di reperire i falsi, la diplomatica, sempre più perfezionata, sempre più intelligente, sempre utile - lo ripetiamo - è sufficiente. Ma non è

² *ibid.*, p. 13.

³ *ibid.*, pp. 13-14.

⁴ *ibid.*, p. 14.

in grado - comunque non è in grado da sola- di spiegare il significato di un documento/monumento qual è un cartulario. Prodotto di un centro di potere, di una signoria, quasi sempre ecclesiastica, un cartulario deve essere studiato in una prospettiva economica, sociale, giuridica, politica, culturale, spirituale, ma soprattutto in quanto strumento di potere. È stato detto giustamente che un cartulario costituiva un insieme di prove a sostegno dei diritti. Bisogna andare più in là. È la testimonianza di un potere polivalente, e nello stesso tempo lo crea.

Ancora più di questi molteplici modi di accostarsi a un documento, affinché esso rechi un contributo a una storia totale, è importante non isolare i documenti dall'insieme dei monumenti di cui fanno parte. Senza svalutare il testo che esprime la superiorità non della sua testimonianza ma dell'ambiente che lo ha prodotto, monopolizzando uno strumento culturale di grande peso, il medievalista deve fare ricorso al documento archeologico, soprattutto a quello che rientra nel metodo stratigrafico, al documento iconografico, alle prove che forniscono metodi avanzati come la storia ecologica che si richiama alla fenologia, alla dendrologia, alla palinologia: tutto ciò che permette di scoprire fenomeni in loco (la semantica storica, la cartografia, la fotografia aerea, la foto-interpretazione) è particolarmente utile.

Il nuovo documento, ampliato al di là dei testi tradizionali, trasformato laddove la storia quantitativa è possibile e pertinente - in dato, deve essere trattato come un documento/monumento. Di qui l'urgenza di elaborare una nuova dottrina in grado di trasferire questo documento/monumento dal campo della memoria a quello della scienza storica. (...)

SPIE. RADICI DI UN PARADIGMA INDIZIARIO

di Carlo Ginzburg, ora in *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino 1986, pp.158-209

(...) Solo osservando attentamente e registrando con estrema minuzia tutti i sintomi - affermavano gli ippocratici - è possibile elaborare «storie» precise delle singole malattie: la malattia è, di per sé, inattingibile. Quest'insistenza sulla natura indiziaria della medicina era ispirata con ogni probabilità dalla contrapposizione, enunciata dal medico pitagorico Alceone, tra l'immediatezza della conoscenza divina e la congetturalità di quella umana. In questa negazione della trasparenza della realtà trovava implicita legittimazione un paradigma indiziario operante di fatto in sfere di attività diverse. I medici; gli storici; i politici; i vasai; i falegnami; i marinai; i cacciatori; i pescatori; le donne: sono queste soltanto alcune delle categorie che operavano, per i Greci, nel vasto territorio del sapere congetturale. I confini di questo territorio, significativamente governato da una dea come Metis, la prima sposa di Giove, che personificava la divinazione mediante l'acqua, erano delimitati da termini come «congettura», «congetturare» (*tekmor, tekmairesthai*). Ma questo paradigma rimase, come si è detto, implicito - schiacciato dal prestigioso (e socialmente più elevato) modello di conoscenza elaborato da Platone.

Il tono nonostante tutto difensivo di certi passi del «corpus» ippocratico fa capire che già nel V secolo a.C. aveva cominciato a manifestarsi la polemica, destinata a durare fino ai nostri giorni, contro l'incertezza della medicina. Tale persistenza si spiega col fatto che i rapporti fra medico e paziente - caratterizzati dall'impossibilità per il secondo di controllare il sapere e il potere detenuti dal primo - non sono poi troppo cambiati dai tempi di Ippocrate. Sono cambiati invece, nel corso di quasi due millenni e mezzo, i termini della polemica di pari passo con le profonde trasformazioni subite dalle nozioni di «rigore» e di «scienza». Com'è ovvio, la cesura decisiva in questo senso è costituita dall'emergere di un paradigma scientifico imperniato sulla fisica galileiana, ma rivelatosi più durevole di quest'ultima. Anche se la fisica moderna non si può definire «galileiana» (pur non avendo rinnegato Galileo) il significato epistemologico (e simbolico) di Galileo per la scienza in generale è rimasto intatto. Ora, è chiaro che il gruppo di discipline che abbiamo chiamato indiziarie (medicina compresa) non rientra affatto nei criteri di scientificità desumibili dal paradigma galileiano. Si tratta infatti di discipline eminentemente qualitative, che hanno per oggetto casi, situazioni e documenti individuali, *in quanto individuali*, e proprio per questo raggiungono risultati che hanno un margine ineliminabile di aleatorietà: basta pensare al peso delle congetture (il termine stesso è di origine divinatoria) nella medicina o nella filologia oltre che nella mantica. Tutt'altro carattere aveva la scienza galileiana, che avrebbe potuto far proprio il motto scolastico *individuum est ineffabile*, di ciò che è individuale non si può parlare. L'impiego della matematica e il metodo sperimentale, infatti, implicavano rispetti-

vamente la quantificazione e la reiterabilità dei fenomeni, mentre la prospettiva individualizzante escludeva per definizione la seconda e ammetteva la prima solo con funzioni ausiliarie. Tutto ciò spiega perché la storia non sia mai riuscita a diventare una scienza galileiana. Proprio nel corso del Seicento, anzi, l'innesto dei metodi dell'antiquaria sul tronco della storiografia portò indirettamente alla luce origini indiziarie di quest'ultima, rimaste occultate per secoli. Questo dato di partenza è rimasto immutato, nonostante i rapporti sempre più stretti che legano la storia alle scienze sociali. La storia è rimasta una scienza sociale sui generis, irrimediabilmente legata al concreto. Anche se lo storico non può non riferirsi, esplicitamente o implicitamente, a serie di fenomeni comparabili, la sua strategia conoscitiva, così come i suoi codici espressivi, rimangono intrinsecamente individualizzanti (anche se l'individuo sarà magari un gruppo sociale o una società intera). In questo senso lo storico è paragonabile al medico che utilizza i quadri nosografici per analizzare il morbo specifico del malato singolo. E come quella del medico, la conoscenza storica è indiretta, indiziaria, congetturale. (...)

A questo punto si aprivano due vie: o sacrificare la conoscenza dell'elemento individuale alla generalizzazione (più o meno rigorosa, più o meno formulabile in linguaggio matematico) o cercare di elaborare, magari a tentoni, un paradigma diverso, imperniato su una conoscenza scientifica (ma di una scientificità tutta da definire) dell'individuale. La prima via fu battuta dalle scienze naturali, e solo dopo molto tempo dalle cosiddette scienze umane. Il motivo è evidente. La propensione a obliterare i tratti individuali di un oggetto è direttamente proporzionale alla distanza emotiva dell'osservatore. (...)

Ma il complesso delle scienze umane rimase saldamente ancorato al qualitativo. Non senza malessere, soprattutto nel caso della medicina. (...)

Le ragioni dell'«incertezza» della medicina sembravano fondamentalmente due. In primo luogo, catalogare le singole malattie fino a comporle in un quadro ordinato, non era sufficiente: in ogni individuo la malattia assumeva caratteristiche diverse. In secondo luogo, la conoscenza delle malattie rimaneva indiretta, indiziaria: il corpo vivente era, per definizione, inattingibile. Certo, si poteva sezionare il cadavere: ma come risalire dal cadavere, già intaccato dai processi della morte, alle caratteristiche dell'individuo vivente? Di fronte a questa duplice difficoltà era inevitabile riconoscere che l'efficacia stessa dei procedimenti della medicina era indimostrabile. In conclusione, l'impossibilità da parte della medicina di raggiungere il rigore proprio delle scienze della natura, derivava dall'impossibilità della quantificazione, derivava dalla presenza ineliminabile del qualitativo, dell'individuale; e la presenza dell'individuale, dal fatto che l'occhio umano è più sensibile alle differenze (magari marginali) fra gli esseri umani che non a quelle tra i sassi o le foglie. Nelle discussioni sull'«incertezza» della medicina erano già formulati i futuri nodi epistemologici delle scienze umane.

(...) Nonostante le obiezioni, più o meno giustificate, che potevano esserle rivolte sul piano metodico, la medicina rimaneva pur sempre una scienza pienamente riconosciuta dal punto di vista sociale. Ma non tutte le forme di conoscenza indiziaria beneficiavano in quel periodo

di un simile prestigio. Alcune come la *connoisseurship*, dall'origine relativamente recente, occupavano una posizione ambigua, ai margini delle discipline riconosciute: altre, più legate alla pratica quotidiana, ne erano addirittura al di fuori. La capacità di riconoscere un cavallo difettoso dai garretti, un temporale in arrivo dall'improvviso mutare del vento, un'intenzione ostile in un viso che si adombra, non veniva certo appresa sui trattati di mascalcia, di meteorologia o di psicologia. In ogni caso queste forme di sapere erano più ricche di qualsiasi codificazione scritta; non venivano apprese dai libri ma dalla viva voce, dai gesti, dalle occhiate; si fondavano su sottigliezze certo non formalizzabili, spesso addirittura non traducibili verbalmente; costituivano il patrimonio in parte unitario, in parte diversificato, di uomini e donne appartenenti a tutte le classi sociali. Una sottile parentela le univa: tutte nascevano dall'esperienza, dalla concretezza dell'esperienza. In questa concretezza stava la forza di questo tipo di sapere, e il suo limite - l'incapacità di servirsi dello strumento potente e terribile dell'astrazione.

Di questo corpo di saperi locali, senza origine nè memoria nè storia, la cultura scritta aveva cercato di dare da tempo una formulazione precisa. Si era trattato in generale di formulazioni sbiadite e impoverite. Basta pensare all'abisso che separava la rigidità schematica dei trattati di fisiognomica dalla penetrazione fisiognomica flessibile e rigorosa di un amante, di un mercante di cavalli o di un giocatore di carte. Forse solo nel caso della medicina la codificazione scritta di un sapere indiziario aveva dato luogo a un reale arricchimento (ma la storia dei rapporti tra medicina colta e medicina popolare è ancora da scrivere). Nel corso del Settecento la situazione cambia. C'è una vera e propria offensiva culturale della borghesia che si appropria di gran parte del sapere, indiziario e non indiziario, di artigiani e contadini, codificandolo e contemporaneamente intensificando un gigantesco processo di acculturazione, già iniziato (ovviamente con forme e contenuti diversi) dalla Controriforma. Il simbolo e lo strumento centrale di quest'offensiva è naturalmente l'*Encyclopédie*: (...) La raccolta sistematica di questi «piccoli discernimenti» (...), alimentò tra Sette e Ottocento le nuove formulazioni di antichi saperi - dalla cucina all'idrologia alla veterinaria: per un numero sempre crescente di lettori l'accesso a determinate esperienze venne mediato in misura sempre maggiore dalle pagine dei libri. (...)

Ora, tra Sette e Ottocento con l'emergere delle «scienze umane», la costellazione delle discipline indiziarie muta profondamente: sorgono nuovi astri destinati a un rapido tramonto, come la frenologia, o a una grande fortuna, come la paleontologia, ma soprattutto si afferma per il suo prestigio epistemologico e sociale, la medicina. Ad essa si riferiscono, esplicitamente o implicitamente, tutte le «scienze umane». Ma a quale parte della medicina? A metà dell'Ottocento vediamo profilarsi un'alternativa: il modello anatomico da un lato, quello semeiotico dall'altro. La metafora dell'«anatomia della società», usata in un passo cruciale anche da Marx, esprime l'aspirazione a una conoscenza sistematica in un'età che aveva visto ormai il crollo dell'ultimo grande sistema filosofico, quello hegeliano. Ma nonostante la grande fortuna del marxismo, le scienze umane hanno finito per assumere sempre più (...) il paradigma indiziario della semeiotica.

(...) Ma lo stesso paradigma indiziario usato per elaborare forme di controllo sociale sempre più sottile e capillare può diventare uno strumento per dissolvere le nebbie dell'ideologia che oscurano sempre più una struttura sociale complessa come quella del capitalismo maturo. Se le pretese di conoscenza sistematica appaiono sempre più velleitarie, non per questo l'idea di totalità dev'essere abbandonata. Al contrario: l'esistenza di una connessione profonda che spiega i fenomeni superficiali viene ribadita nel momento in cui si afferma che la conoscenza diretta di tale connessione non è possibile. Se la realtà è opaca, esistono zone privilegiate - spie, indizi - che consentono di decifrarla.

Quest'idea, che costituisce il nocciolo del paradigma indiziario o semeiotico, si è fatta strada negli ambiti conoscitivi più vari, modellando in profondità le scienze umane.

Minuscole particolarità paleografiche sono state adoperate come tracce che permettevano di ricostruire scambi e trasformazioni culturali (...). La rappresentazione delle vesti svolazzanti nei pittori fiorentini del Quattrocento, i neologismi di Rabelais, la guarigione dei malati di scrofolo da parte dei re di Francia e di Inghilterra sono solo alcuni tra gli esempi del modo in cui indizi minimi sono stati assunti volta a volta come elementi rivelatori di fenomeni più generali: la visione del mondo di una classe sociale, oppure di uno scrittore, oppure di una società intera. Una disciplina come la psicanalisi si è costituita (...) attorno all'ipotesi che particolari apparentemente trascurabili potessero rivelare fenomeni profondi di notevole portata. La decadenza del pensiero sistematico è stata accompagnata dalla fortuna del pensiero aforistico - da Nietzsche a Adorno. Il termine stesso «aforistico» è rivelatore. (È un indizio, un sintomo, una spia: dal paradigma non si esce). *Aforismi* era infatti il titolo di un'opera famosa di Ippocrate. Nel Seicento cominciarono a uscire raccolte di *Aforismi politici*. La letteratura aforistica è per definizione un tentativo di formulare giudizi sull'uomo e sulla società sulla base di sintomi, di indizi: un uomo e una società che sono malati, *in crisi*. E anche «crisi» è un termine medico, ippocratico. (...)

Ma può un paradigma indiziario essere rigoroso? L'indirizzo quantitativo e antiantropocentrico delle scienze della natura da Galileo in poi ha posto le scienze umane in uno spiacevole dilemma: o assumere uno statuto scientifico debole per arrivare a risultati rilevanti, o assumere uno statuto scientifico forte per arrivare a risultati di scarso rilievo. Solo la linguistica è riuscita, nel corso di questo secolo, a sottrarsi a questo dilemma, ponendosi perciò come modello, più o meno raggiunto, anche ad altre discipline.

Viene però il dubbio che *questo tipo* di rigore sia non solo irraggiungibile ma anche indesiderabile per le forme di sapere più legate all'esperienza quotidiana - o, più precisamente, a tutte le situazioni in cui l'unicità e l'insostituibilità dei dati è, agli occhi delle persone implicate, decisiva. Qualcuno ha detto che l'innamoramento è la sopravvalutazione delle differenze marginali che esistono tra una donna e l'altra (o tra un uomo e l'altro). Ma ciò può essere esteso anche alle opere d'arte o ai cavalli. In situazioni come queste il rigore elastico (ci si passi l'ossimoro) del paradigma indiziario appare ineliminabile. Si tratta di forme di sapere tendenzialmente *mute* - nel senso che, come abbiamo già detto, le loro regole non si prestano ad essere formalizzate e neppure dette. Nessuno impara il mestiere del

conoscitore o del diagnostico limitandosi a mettere in pratica regole preesistenti. In questo tipo di conoscenza entrano in gioco si dice di solito elementi imponderabili: fiuto, colpo d'occhio, intuizione.

Ci siamo guardati scrupolosamente fin qui dal servirci di questo termine minato. Ma se proprio si vuole usarlo, come sinonimo di ricapitolazione fulminea di processi razionali, bisognerà distinguere un'intuizione *bassa* da un'intuizione *alta*.

L'antica fisiognomica araba era imperniata sulla *firasa*: nozione complessa, che designava in generale la capacità di passare in maniera immediata del noto all'ignoto, sulla base di indizi. Il termine, tratto dal vocabolario dei *sufi*, veniva usato per designare sia le intuizioni mistiche, sia le forme di penetrazione e di sagacia come quelle attribuite ai figli del re Serendippo. In questa seconda accezione la *firasa* non è altro che l'organo del sapere indiziario.

Questa «intuizione bassa» è radicata nei sensi (pur scavalcandoli) - e in quanto tale non ha nulla a che vedere con l'intuizione sovrasensibile dei vari irrazionalismi otto e novecenteschi. È diffusa in tutto il mondo, senza limiti geografici, storici, etnici sessuali o di classe - e quindi è lontanissima da ogni forma di conoscenza superiore, privilegio di pochi eletti. È patrimonio dei bengalesi espropriati del loro sapere da Sir William Herschel; dei cacciatori; dei marinai; delle donne. Lega strettamente l'animale uomo alle altre specie animali.

TERZA SEZIONE

UN NUOVO AMBIENTE, UNA NUOVA CULTURA

INTRODUZIONE

Questa terza sezione è dedicata a segnalare alcune delle formulazioni che hanno segnato lo sviluppo degli studi sull'industria culturale di cui si tenterà di mettere in evidenza gli aspetti, secondo noi, più *produttivi*. È sicuramente la sezione più omogenea dell'intera antologia; in essa saranno presentati brani di esponenti della Scuola di Francoforte, rilevanti per una prima messa a fuoco della nozione di «*sistema dell'industria culturale*» e per la segnalazione della svolta storica che la riproducibilità tecnica segnò nell'ambito delle arti, della cultura, della comunicazione, della vita sociale e individuale; un brano di Lazarfeld e Merton che opera un ridimensionamento del potere sociale attribuito all'apparato dei mass media; due brani di Morin, per la loro impostazione socioantropologica, in cui bisogni e pulsioni della «zona oscura» qualificano il rapporto che si instaura fra il consumatore e i prodotti dell'industria culturale, nell'ambito di una «cultura di massa» intesa come totalità nella quale “precipitano” «cultura, civiltà e storia»; un brano di Marshall McLuhan con il suo richiamo a considerare i media non come “veicoli” di contenuti “buoni” o “cattivi” ma come potenti agenti di trasformazione dei rapporti sensoriali e conoscitivi.

A *L'industria culturale* - capitolo di *Dialettica dell'Illuminismo* dal quale è tratto il primo brano riportato nella sezione - risale, come si è accennato, tanto la denominazione del nostro oggetto di ricerca, quanto la sua definizione in termini di sistema.

Questo testo è una vera miniera di spunti, di osservazioni degne e suscettibili di approfondimenti e di un lavoro critico ulteriore.

Soltanto scorrendo il testo proposto troviamo importanti annotazioni sul peso degli apparati e sulla forza della loro organizzazione lavorativa e burocratica, sulla centralità del modo di produzione e del processo tecnico di lavoro, sull'astrattizzazione del lavoro del consumatore, ed infine osservazioni attinenti il ruolo e le funzioni della tecnologia e sul primato dell'organizzazione economico-sociale nel dirigerla e indirizzarla: una serie di aspetti

disponibili ad essere riletti come testimonianze e come indicazioni per l'indagine sul processo di industrializzazione della cultura.

Il secondo brano è di Benjamin, tratto da *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, testo entrato da tempo a far parte delle letture classiche e obbligatorie.

In questo brano si trovano osservazioni fondamentali per tutta l'impostazione del lavoro di ricerca storica sull'industria culturale: innanzitutto, la messa in luce della rilevanza epocale della riproducibilità tecnica, unita alla considerazione che l'avvento di tale riproducibilità era strettamente legato alle caratteristiche, ai desideri, ai "corpi" - mani, occhi, parole - degli uomini.

E un'altro aspetto del lavoro benjaminiano si vuole ricordare qui: quello che evidenzia il potenziale democratico della riproducibilità tecnica e del suo uso: una forza capace di liquidare vecchie forme di vita e di arte.

Ma la riproducibilità tecnica - e quanto era di essa presupposto ed effetto: la società di massa, l'allargamento delle possibilità di fruizione, una nuova organizzazione produttiva della cultura - è per Benjamin, in qualche modo, uno strumento neutro. Come uno strumento, essa è suscettibile di differenti usi: può offrire possibilità di esperienza e negarle, può affrancare e asservire. Se, dunque, l'efficacia liberatoria che egli le attribuisce può essere correttamente contestualizzata nella polemica antiintellettualistica e antiindividualistica che lo unì a Brecht e a una consistente parte della sinistra, nell'opera benjaminiana di questo processo vengono calcolati e indicati i guadagni, ma anche le perdite: essa racchiude un potenziale di democrazia e di libertà che dialetticamente induce a una "liquidazione" del peso, ma anche del conforto, «del valore tradizionale dell'eredità culturale».

Il secondo brano di Benjamin - *L'Autore come produttore* - suggerisce di affrontare lo studio di testi e autori a partire dai loro rapporti con i mezzi di produzione e dalla loro "tecnica", vista come agente della «funzione che ha l'opera all'interno dei rapporti letterari di produzione di un'epoca» ed offre una "direzione" nella quale indagare. La stampa ha imposto «un imponente processo di fusione e rinnovamento delle forme letterarie» mettendo in discussione le divisioni convenzionali fra generi, autori, figure professionali, fino alla «separazione fra autore e lettore». Opere e autori vanno, dunque, considerati a partire da quanto e come hanno contribuito alla «produzione di altri produttori», al mutare degli apparati e alla «trasformazione di lettori o spettatori in collaboratori»: processi che - lo stesso Benjamin lo ricorda, citando se stesso nel brano sul giornale¹ - si svolgono all'interno del sistema dell'industria culturale e nei suoi apparati.

La Scuola di Francoforte pur ritenendo necessaria la ricerca empirica ed, anzi, affidandole una funzione correttiva nei confronti delle categorie e delle teorie, ebbe sempre qualche difficoltà a praticarla - sia nell'ambito del lavoro dell'Istituto, che nelle collaborazioni esterne dei suoi membri. Questo anche perché - come Adorno esplicita in un passo del saggio da cui è tratto il quarto brano della sezione, *Tipi di comportamento musicale* - l'indagine

¹ ora in *Schriften*, Frankfurt am Main 1955, I.

empirica «potrebbe diventare qualcosa di più di una semplice raccolta di dati inerti, solo quando i problemi fossero già strutturati teoricamente, quando si sapesse quali sono le cose importanti e che cosa si vuole chiarire». Tale «primato» della teoria - se spesso è risultato intraducibile in ipotesi verificabili, almeno per quanto riguarda il nostro ambito di interesse - si fonda sulla convinzione che, più che misurare gli «effetti», sia importante considerare la qualità, la struttura e il «contenuto oggettivo a cui reagiscono i consumatori dell'industria culturale»².

A questa prima avvertenza il saggio affianca la considerazione che - se le tipologie di ascolto musicale, o più in generale le tipologie di fruizione, si basano sull'adeguatezza al testo - le fruizioni saranno più o meno adeguate a seconda dei testi e dei fruitori, introducendo nell'analisi un gioco fra molte dimensioni e componenti.

I tipi dell'«esperto», del «buon ascoltatore», dell'«ascoltatore emotivo», dell'«ascoltatore risentito», dell'«indifferente» e dell'«ascoltatore per passatempo» - categoria, quest'ultima, maggiormente diffusa dal punto di vista quantitativo - in relazione con le qualità e le quantità di musica ascoltate, delineano (pur senza individuarli e «dichiararli» esplicitamente) due sistemi: quello dell'offerta e quello della domanda musicali. Essi si corrispondono e si determinano in maniera decisamente non speculare, ma spesso anzi chiaramente «antagonista»: attraverso attrazioni e repulsioni, scelte e rifiuti, adesioni e inadeguatezze.

Due sistemi, inoltre, nei quali una «totalità in se stessa antagonista» - il «tutto» sociale «con le sue scissioni» - si rispecchia in maniera non meccanica: non strettamente né immediatamente relativa alle stratificazioni socio-economiche.

L'Adorno del saggio immediatamente successivo, *Impiego musicale della radio*, ultimo brano della serie dedicata ai francofortesi, è molto diverso da quello della «*Dialettica dell'illuminismo*»: è singolarmente empirico e pragmatico, insolitamente «positivo» nel proporre impieghi musicali della radio che utilizzino le caratteristiche del mezzo.

La prima parte del saggio - qui omessa - mette in evidenza una serie di problematiche che si ripropongono ancor oggi ogni qual volta viene chiamato in causa l'impiego dei media per fini di «democratizzazione culturale»: le condizioni dell'ascolto «distratto» e, ancor più, l'irriducibilità e l'«intrasportabilità» di linguaggi e strutture al e nel flusso mediatico, l'inevitabile alterazione del loro senso e significato sociale.

La seconda parte, quella che abbiamo scelto di presentare, è tutta dedicata al senso nuovo che nel nuovo mezzo potrebbe acquistare la musica, se i suoi apparati sapessero e volessero riflettere su se stessi, sulle loro caratteristiche tecnologiche, sulle potenzialità offerte dall'elettronica per «liberare i mezzi tecnici dalla schiavitù della mera riproduzione» e l'arte meccanizzata dall'«onta» di «essere mero calco di un'altra cosa e dunque inautentica»³. E

² T.W. Adorno, *Scientific Experiences of a European Scholar in America*, in Fleming e Baylin (a cura di), *The Intellectual Migration: Europe and America. 1930-60*, Cambridge (Mass.) 1969, p. 343, cit in M. Jay, *L'immaginazione dialettica. Storia della scuola di Francoforte e dell'Istituto per le ricerche sociali 1923-1950*, Einaudi, Torino 1979, p. 353.

³ T.W. Adorno, *Il fido maestro sostituto. Studi sulla comunicazione della musica.*, Einaudi, Torino 1975, p. 263-4.

se, soprattutto, della perdita dell'«aura» - in luogo di passarla sotto silenzio, in una «reificata routine culturale» che falsa «spasmodicamente» le categorie dell'arte - si facesse un punto di partenza produttivo, poiché «solo la reificazione conscia di essere tale permette di prevedere una diversa possibilità»⁴.

Il testo di Lazarsfeld e Merton - *Comunicazione di massa, gusto popolare ed azione sociale organizzata*, da cui è tratto il brano intitolato *Il ruolo sociale dell'apparato dei mass media* - tratta delle funzioni e disfunzioni di quest'ultimo: l'apparato dei media può imporre norme sociali e conferire status alle questioni pubbliche, alle persone, ai movimenti, alle organizzazioni, ma tende a convertire la partecipazione attiva in conoscenza passiva e a promuovere il conformismo sociale.

Gli autori indicano, inoltre, le limitazioni che una struttura di proprietà e di controllo commercializzati impongono ai media e ne valutano le condizioni più idonee ad un impiego efficace.

In questo testo - peraltro fondamentale - abbiamo scelto il brano che ci sembra prestarsi meglio al nostro ragionamento sui media e sull'industria culturale innanzitutto per il ridimensionamento della valutazione generalmente accettata nel "senso comune" del ruolo e del potere dei media: «le questioni sociali basilari esigono ben più che una mera canalizzazione di atteggiamenti fundamentalmente preesistenti»; «richiedono, piuttosto, cambiamenti sostanziali di atteggiamento e di comportamento». «Il ruolo attuale dei mass media» - invece - «si limita per lo più a questioni sociali periferiche» poiché le idee «si possono evitare rimuovendole, si possono neutralizzare facendo loro resistenza, e si possono trasformare assimilandole».

Al contrario, è inevitabile soggiacere al potere di trasformazione delle strutture mentali esercitato dalle invenzioni legate al senso del tempo e dello spazio: medium senza messaggio che - direbbe McLuhan - sono messaggio.

Dall'opera di Morin dedicata alla cultura di massa [*Le Cinéma ou l'homme imaginaire* (1956); *Les Stars* (1957); *L'esprit du temps* (1962)] - sterminata "miniera" di suggerimenti, di spunti di ricerca e di indicazioni generali - sono stati estrapolati, con la precisa coscienza delle perdite che questo comportava, due brani.

Il primo osserva come il consumo sia legato a «contenuti essenziali» - che «sono quelli dei bisogni privati, affettivi (felicità, amore), immaginari (avventure, libertà) o materiali (benessere)»⁵ - e guarda al risvolto sociale di quella parte del «commercio fra l'uomo e i suoi "doppi"» che si svolge attraverso la cultura di massa. Il secondo si centra sulla qualità antropologica dei dispositivi attraverso i quali questo commercio si compie.

⁴ *ibidem*, p. 279.

⁵ Edgar Morin, *L'industria culturale*, cit., p. 161.

Il brano intitolato *Il pieno e il vuoto* - tratto da *L'esprit du temps* insiste - da un nuovo angolo visuale - sul carattere ambivalente della cultura di massa.

La sua capacità liberatoria e affermativa dei desideri e dei bisogni e, contemporaneamente, la potenzialità di integrazione, adattamento, atrofizzazione di slanci, aspirazioni, bisogni impraticabili - innestano una dialettica capace di modificare concretamente consumi e stili di vita e di diffondere modelli che, se aspirano al benessere, contemplanano anche la "ricerca della felicità", risvegliando esigenze critiche e perturbanti nei confronti dell'ordine sociale.

Quello che, in definitiva, ne risulta modificato è l'esistenza stessa: la qualità dell'esperienza, il suo senso, i fini, le mete per cui vivere.

L'azione della cultura di massa sul consumatore e la conseguente "reazione" di questi, relativamente a questa dinamica di profonda modificazione - se hanno certamente a che vedere con la sua situazione sociale, psicologica, economica e culturale - rimandano anche alla qualità e alla profondità del coinvolgimento che consumatore e "oggetto di consumo" sono capaci di attivare.

Il secondo brano è tratto da *Il cinema o l'uomo immaginario*. Il cinema è, per Morin, «un sistema che tende a integrare lo spettatore nel flusso del film, un sistema che tende a integrare il flusso del film nel flusso psichico dello spettatore»: unisce oggettivo e soggettivo, reale e irreali, pensiero razionale e profondità "antropo-cosmologiche".

In questa dialettica appare tutta la sua «purezza antropologica», alla quale fa riscontro una problematica, ancora tutta antropologica, del consumatore, in cui personalità e individualità, bisogni e desideri si strutturano attraverso il «commercio con i doppi», le dialettiche del sé e degli altri, dei mondi soggettivo e oggettivo, dell'immaginario e del reale.

Ma, dall'antropologia si giunge alla considerazione della qualità di «prodotto storico e sociale» di ogni sistema di finzione e di consumo attraverso la considerazione che il cinema determina ed è determinato da visioni, risponde e corrisponde (mentre li genera) a bisogni che sono relativi a un determinato momento storico e culturale. La «zona oscura antropocoscologica», come Morin la definirà altrove⁶ si lega dunque, indissolubilmente, sistematicamente con la pratica sociale, i sistemi, i codici, i modelli culturali: è il nodo in cui avvengono gli scambi fra i diversi regimi.

L'ultimo brano della sezione è tratto da *Understanding Media* (1964) di Marshall McLuhan. «Il medium è il messaggio» sembra ormai essere divenuta quasi una frase fatta - degna di figurare in un aggiornato dizionario delle "idées reçues" - ma viene raramente pronunciata con il significato e il senso che McLuhan le aveva conferito. Questo è sicuramente il primo motivo della presenza di questo brano in antologia.

Il secondo risiede nell'importanza di questo concetto nel pensiero dell'autore e nel suo carattere di potente strumento di comprensione di mutamenti epocali di straordinaria portata

⁶ Edgar Morin, *Culturalanalisi*, cit., p. 214.

e delle dinamiche culturali, sociali, individuali che hanno caratterizzato tutto il regime dell'industria culturale.

Se i medium «caldi» prolungano, perfezionano un solo senso (udito, vista) - innestando, come Benjamin ha accennato, un processo di "rincorsa" della tecnologia per seguire e superare i ritmi, le capacità e le velocità del corpo umano - e veicolano un elevato grado di informazione, i medium «freddi» - di «bassa definizione» e dalla limitata quantità di informazioni - producono un effetto profondo su tutti i sensi.

Ma - più o meno profondamente, sinestesicamente, selettivamente - tutti i medium provocano un «mutamento di proporzioni, di ritmo e di schemi» nei rapporti uomo/ambiente, agiscono sulla percezione del tempo e dello spazio, cambiano la struttura del nostro mondo. La luce elettrica come la stampa, l'automobile come la radio, l'aereo come la televisione - modellando e trasformando ogni rapporto sensoriale e sociale - prima di ogni altra cosa ci hanno indotto a "ricostruire il mondo" e i parametri e le categorie per abitarlo, hanno «controllato e plasmato le proporzioni e la forma dell'associazione e dell'azione umana».

L'INDUSTRIA CULTURALE

(1947), da *Dialettica dell'illuminismo*, di Max Horkheimer e Theodor W. Adorno, Einaudi, Torino 1980, pp. 126-134

(...) Il film, la radio e i settimanali costituiscono, nel loro insieme, un sistema. Ogni settore è armonizzato al suo interno e tutti lo sono fra loro. Le manifestazioni estetiche anche di quelli che possono sembrare gli estremi opposti nel campo della politica celebrano allo stesso modo l'elogio del ritmo d'acciaio. (...)

Il film e la radio non hanno più bisogno di spacciarsi per arte. La verità che non sono altro che affari serve loro da ideologia, che dovrebbe legittimare le porcherie che producono deliberatamente. Si autodefiniscono industrie, e rendono note le cifre dei redditi dei loro direttori generali soffocano ogni dubbio possibile circa la necessità sociale dei loro prodotti. Coloro che vi sono interessati amano spesso spiegare l'industria culturale in termini tecnologici. Il fatto che, ad essa, partecipino milioni di persone, imporrebbe l'uso di tecniche riproduttive che, a loro volta, fanno inevitabilmente sí che, nei luoghi più disparati, gli stessi bisogni siano soddisfatti da beni prodotti in serie. Il contrasto di natura tecnica fra il ristretto numero dei centri produttivi e la ricezione diffusa delle opere condizionerebbe l'organizzazione e la pianificazione da parte dei detentori. I *clichés* sarebbero scaturiti, in origine, dai bisogni dei consumatori: e solo per questo motivo sarebbero accettati così docilmente, senza la minima opposizione. E, in effetti, è proprio in questo circolo di manipolazione e bisogno che ne deriva (e che viene in tal modo, a rafforzarla) che l'unità del sistema si compatta sempre di più. Ma ci si guarda bene dal dire che l'ambiente in cui la tecnica acquista il suo potere sulla società è il potere di coloro che sono economicamente più forti sulla società stessa. La razionalità tecnica di oggi non è altro che la razionalità del dominio. È il carattere coatto, se così si può dire, della società estraniata a se stessa. (...)

Ma questo effetto non si deve addebitare a una presunta legge di sviluppo della mera tecnica come tale, ma alla funzione che essa svolge nell'economia attuale. Il bisogno che potrebbe forse anche sottrarsi al controllo delle istanze centrali, è soffocato già da quello della coscienza individuale. Il passaggio dal telefono alla radio ha separato nettamente le parti. Il primo, liberale, permetteva ancora all'utente di svolgere la parte del soggetto. La seconda, democratica, rende tutti del pari ascoltatori, per consegnarli, in modo autoritario, ai programmi fra loro tutti uguali delle varie stazioni. Non si è sviluppato alcun sistema di replica, e le trasmissioni private sono tenute alla clandestinità. Esse si limitano al mondo eccentrico degli «amatori», che sono poi, per giunta, ancora organizzati dall'alto. Mentre ogni traccia di spontaneità del pubblico nell'ambito della radio ufficiale viene convogliata e assorbita, in una selezione di tipo specialistico, da cacciatori di talenti, competizioni davanti al microfono e manifestazioni addomesticate di ogni genere. I talenti appartengono all'industria molto tempo prima che questa li presenti: altrimenti non si adatterebbero con tanto zelo. La costituzione del pubblico, che teoricamente e di fatto favorisce il sistema

dell'industria culturale, fa parte del sistema, e non lo scusa punto. Quando un ramo artistico procede esattamente secondo la stessa ricetta di un altro, molto lontano da esso per contenuti e mezzi espressivi; quando il nodo drammatico delle commedie radiofoniche diventa un'illustrazione pedagogica del modo in cui si risolvono le difficoltà tecniche, che vengono dominate come *jam* allo stesso modo che nei punti culminanti della musica jazz, o quando l'adattamento sperimentale di una frase di Beethoven si compie secondo lo stesso schema di quello di un romanzo di Tolstoj in un film, il ricorso ai presunti desideri spontanei del pubblico si rivela come un pretesto inconsistente. È già più vicina alla realtà la spiegazione che si richiama al peso specifico, alla forza d'inerzia dell'apparato tecnico e personale, che, peraltro, va inteso, in tutti i suoi particolari, come facente parte del meccanismo economico di selezione. Bisogna aggiungere l'accordo o, quanto meno, la comune determinazione dei capi esecutivi di non produrre e di non lasciar passare nulla che non corrisponda ai loro propositi, al loro concetto del consumatore e soprattutto a loro stessi.

Se la tendenza sociale oggettiva dell'era in cui viviamo si incarna nelle tenebrose intenzioni soggettive dei direttori generali, si tratta, in origine e in prima istanza, di quelli dei settori più potenti dell'industria: acciaio, petrolio, elettricità e chimica. (...)

La dipendenza della più potente compagnia radiofonica dall'industria elettrica, o quella del cinema dalle banche, definisce tutto il settore, i cui vari rami sono poi, a loro volta, economicamente cointeressati e interdipendenti. Tutto è così strettamente ravvicinato che la concentrazione dello spirito attinge un volume tale che le permette di traboccare oltre i confini delle varie ditte e dei vari settori tecnologici. L'unità spregiudicata dell'industria culturale attesta quella che si viene formando nella vita politica. Le distinzioni enfaticamente ribadite, come quella tra i film di tipo *a* e *b*, o quella fra i racconti pubblicati in settimanali di diverse categorie di prezzo, più che essere fondate sulla realtà e derivare da essa, servono a classificare e organizzare i consumatori, e a tenerli più saldamente in pugno. Per tutti è previsto qualcosa perché nessuno possa sfuggire; le differenze vengono inculcate e diffuse artificialmente. L'approvvigionamento del pubblico con una gerarchia di qualità prodotte in serie serve solo alla quantificazione più completa e senza lacune. Ognuno è tenuto a comportarsi, in modo per così dire spontaneo, secondo il «level» che gli è stato assegnato in anticipo sulla base degli indici statistici, e a rivolgersi alla categoria di prodotti di massa che è stata fabbricata appositamente per il suo tipo. Ridotti a materiale statistico, i consumatori vengono suddivisi, sulle carte geografiche degli uffici per le ricerche di mercato, che non si distinguono praticamente più da quelli di propaganda, in gruppi di reddito, in caselle verdi, rosse e azzurre.

Lo schematismo del procedimento risulta dal fatto che, alla fine, i prodotti differenziati meccanicamente fra loro si rivelano come sempre identici. Che la differenza fra la serie dei tipi della Chrysler e quella della General Motors sia, in fin dei conti, illusoria, lo sanno anche i bambini che vanno pazzi per queste cose. I pregi e gli svantaggi discussi dai conoscitori servono solo ad eternare la parvenza di una concorrenza e di una possibilità di scelta. Le cose non stanno diversamente per quanto riguarda le produzioni della Warner Brothers e della Metro Goldwin Mayer. Ma anche fra i tipi più cari e meno cari della

collezione di modelli della stessa ditta le differenze tendono a ridursi sempre di più: nelle automobili a differenze nella cilindrata, nello spazio interno, nelle date in cui sono stati brevettati i vari *gadgets*; nei film a differenze nel numero dei divi, nello sfoggio di mezzi tecnici, manodopera, costumi e decorazioni, e nell'impiego di formule psicologiche più aggiornate. La misura unitaria del valore consiste nella dose di *conspicuous production*, di investimento messo in mostra. Le differenze di valore preventivate dall'industria culturale non hanno nulla a che fare con differenze oggettive, col significato intrinseco dei prodotti. Anche i mezzi tecnici vengono indirizzati verso una crescente uniformità reciproca. La televisione tende a una sintesi di radio e cinema, che viene ritardata finché le parti interessate non si saranno messe completamente d'accordo, ma le cui possibilità illimitate possono essere potenziate a tal punto dall'impoverimento progressivo dei materiali estetici che l'identità oggi appena larvata di tutti i prodotti dell'industria culturale potrebbe trionfare apertamente quanto prima, realizzando in chiave sarcastica il sogno wagneriano dell'«opera d'arte totale». La coincidenza tra parola, immagine e musica riesce in modo tanto più perfetto che nel *Tristano* perché gli elementi sensibili che protocollano tutti quanti, senza eccezione, la superficie della realtà sociale, sono già prodotti, in linea di principio, nello stesso processo tecnico di lavoro e si limitano ad esprimere l'unità come loro contenuto essenziale. Questo processo lavorativo integra tutti gli elementi della produzione, dalla prima idea del romanzo che tiene già d'occhio la possibilità del film fino all'ultimo effetto sonoro. È il trionfo del capitale investito. Imprimere la sua onnipotenza, a lettere di fuoco, e cioè quella del loro padrone, nel cuore di tutti gli espropriati in cerca di impiego, è il significato oggettivo di tutti i film, a prescindere dal *plot*, e cioè dall'intreccio, che è stato scelto di volta in volta dalla direzione della produzione.

(...)

L'OPERA D'ARTE NELL'EPOCA DELLA SUA RIPRODUCIBILITÀ TECNICA

(1936), di Walter Benjamin, Einaudi, Torino 1966, pp. 20-24

In linea di principio, l'opera d'arte è sempre stata riproducibile. Una cosa fatta dagli uomini ha sempre potuto essere rifatta da uomini. Simili riproduzioni venivano realizzate dagli allievi per esercitarsi nell'arte, dai maestri per diffondere le opere, infine da terzi semplicemente avidi di guadagni. La riproduzione tecnica dell'opera d'arte è invece qualcosa di nuovo, che si afferma nella storia a intermittenza, a ondate spesso lontane l'una dall'altra, e tuttavia con una crescente intensità. I greci conoscevano soltanto due procedimenti per la riproduzione tecnica delle opere d'arte: la fusione e il conio. Bronzi, terrecotte e monete erano le uniche opere d'arte che essi fossero in grado di produrre in quantità. Tutte le altre erano uniche e non tecnicamente riproducibili. Con la silografia diventò per la prima volta tecnicamente riproducibile la grafica così rimase a lungo, prima che, mediante la stampa, diventasse riproducibile anche la scrittura. Gli enormi mutamenti che la stampa, cioè la riproducibilità tecnica della scrittura, ha suscitato nella letteratura sono noti. Ma essi costituiscono soltanto un caso, benché certo particolarmente importante, del fenomeno che qui viene considerato sulla scala della storia mondiale. Nel corso del Medioevo, alla silografia vengono ad aggiungersi l'acquaforte e la puntasecca, come, all'inizio del secolo XIX, la litografia.

Con la litografia, la tecnica riproduttiva raggiunge un grado sostanzialmente nuovo. Il procedimento, molto più efficace, che rispetto all'incisione del disegno in un blocco di legno o in una lastra di rame è costituito dalla sua trasposizione su una lastra di pietra, diede per la prima volta alla grafica la possibilità non soltanto di introdurre nel mercato i suoi prodotti in grande quantità (come già avveniva prima), ma anche di farlo conferendo ai prodotti configurazioni ogni giorno nuove. Attraverso la litografia, la grafica si vide in grado di accompagnare in forma illustrativa la dimensione quotidiana. Cominciò a tenere il passo della stampa. Ma fin dall'inizio, pochi decenni dopo l'invenzione della litografia, venne superata dalla fotografia. Con la fotografia, nel processo della riproduzione figurativa, la mano si vide per la prima volta scaricata delle più importanti incombenze artistiche, che ormai venivano ad essere di spettanza dell'occhio che guardava dentro l'obiettivo. Poiché l'occhio è più rapido ad afferrare che non la mano a disegnare, il processo della riproduzione figurativa venne accelerato al punto da essere in grado di star dietro all'eloquio. L'operatore cinematografico nel suo studio, manovrando la sua manovella, riesce a fissare le immagini alla stessa velocità con cui l'interprete parla. Se nella litografia era virtualmente contenuto il giornale illustrato, nella fotografia si nascondeva il film sonoro. La riproduzione tecnica del suono venne affrontata alla fine del secolo scorso. Questi sforzi convergenti hanno prefigurato una situazione che Paul Valéry definisce con questa frase: «Come l'acqua, il gas o la corrente elettrica, entrano grazie a uno sforzo quasi nullo, provenendo da lontano, nelle nostre abitazioni per rispondere ai nostri bisogni, così saremo approvvigionati di

immagini e di sequenze di suoni, che si manifestano a un piccolo gesto, quasi un segno, e poi subito ci lasciano ». Verso il 1900, la riproduzione tecnica aveva raggiunto un livello, che le permetteva, non soltanto di prendere come oggetto tutto l'insieme delle opere d'arte tramandate e di modificarne profondamente gli effetti, ma anche di conquistarsi un posto autonomo tra i vari procedimenti artistici. Per lo studio di questo livello nulla è più istruttivo del modo in cui le sue due diverse manifestazioni - la riproduzione dell'opera d'arte e l'arte cinematografica - hanno agito sull'arte nella sua forma tradizionale.

Anche nel caso di una riproduzione altamente perfezionata, manca un elemento: *l'hic et nunc* dell'opera d'arte la sua esistenza unica è irripetibile nel luogo in cui si trova. Ma proprio su questa esistenza, e in null'altro, si è attuata la storia a cui essa è stata sottoposta nel corso del suo durare. In quest'ambito rientrano sia le modificazioni che essa ha subito nella sua struttura fisica nel corso del tempo, sia i mutevoli rapporti di proprietà in cui può essersi venuta a trovare. (...)

L'hic et nunc dell'originale costituisce il concetto della sua autenticità. Analisi di genere chimico della patina di un bronzo possono essere necessarie per la constatazione della sua autenticità; corrispondentemente, la dimostrazione del fatto che un certo codice medievale proviene da un archivio del secolo XV può essere necessaria per stabilirne l'autenticità. L'intero ambito dell'autenticità si sottrae alla riproducibilità tecnica - e naturalmente non di quella tecnica soltanto. Ma mentre l'autentico mantiene la sua piena autorità di fronte alla riproduzione manuale che di regola viene da esso bollata come un falso, ciò non accade nel caso della riproduzione tecnica. Essa può, per esempio mediante la fotografia, rilevare aspetti dell'originale che sono accessibili soltanto all'obiettivo, che è spostabile e in grado di scegliere a piacimento il suo punto di vista, ma non all'occhio umano, oppure, con l'aiuto di certi procedimenti, come l'ingrandimento o la ripresa al rallentatore, può cogliere immagini che si sottraggono interamente all'ottica naturale. È questo il primo punto. Essa può inoltre introdurre la riproduzione dell'originale in situazioni che all'originale stesso non sono accessibili. In particolare, gli permette di andare incontro al fruitore, nella forma della fotografia oppure del disco. La cattedrale abbandona la sua ubicazione per essere accolta nello studio di un amatore d'arte; il coro che è stato eseguito in un auditorio oppure all'aria aperta può venir ascoltato in una camera.

Le circostanze in mezzo alle quali il prodotto della riproduzione tecnica può venirsi a trovare possono lasciare intatta la consistenza intrinseca dell'opera d'arte - ma in ogni modo determinano la svalutazione del suo *hic et nunc*. Benché ciò non valga soltanto per l'opera d'arte, ma anche, e allo stesso titolo, ad esempio, per un paesaggio che in un film si dispiega di fronte allo spettatore, questo processo investe, dell'oggetto artistico, un ganglio che in nessun oggetto naturale è così vulnerabile. Cioè: la sua autenticità. L'autenticità di una cosa è la quintessenza di tutto ciò che, fin dall'origine di essa, può venir tramandato, dalla sua durata materiale alla sua virtù di testimonianza storica. Poiché quest'ultima è fondata sulla prima, nella riproduzione, in cui la prima è sottratta all'uomo, vacilla anche la seconda, la

virtù di testimonianza della cosa. Certo, soltanto questa; ma ciò che così prende a vacillare è precisamente l'autorità della cosa.

Ciò che vien meno è insomma quanto può essere riassunto con la nozione di «aura»; e si può dire: ciò che vien meno nell'epoca della riproducibilità tecnica è l'«aura» dell'opera d'arte. Il processo è sintomatico; il suo significato rimanda al di là dell'ambito artistico. La tecnica della riproduzione, così si potrebbe formulare la cosa, sottrae il riprodotto all'ambito della tradizione. Moltiplicando la riproduzione, essa pone al posto di un evento unico una serie quantitativa di eventi. E permettendo alla riproduzione di venire incontro a colui che ne fruisce nella sua particolare situazione, attualizza il riprodotto. Entrambi i processi portano a un violento rivolgimento che investe ciò che viene tramandato - a un rivolgimento della tradizione, che è l'altra faccia della crisi attuale e dell'attuale rinnovamento dell'umanità. Essi sono strettamente legati ai movimenti di massa dei nostri giorni. Il loro agente più potente è il cinema. Il suo significato sociale, anche nella sua forma più positiva, e anzi proprio in essa, non è pensabile senza quella distruttiva, catartica: la liquidazione del valore tradizionale dell'eredità culturale. Questo fenomeno è particolarmente vistoso nei grandi film storici. Esso vi conquista sempre nuove posizioni, e quando, nel 1927, Abel Gance esclama entusiasticamente: «Shakespeare, Rembrandt, Beethoven faranno dei film... Tutte le leggende, tutte le mitologie e tutti i miti, tutti i fondatori di religioni, anzi tutte le religioni... aspettano la loro risurrezione nel film, e gli eroi si accalcano alle porte», senza rendersene conto, invita a una liquidazione generale. (...)

L'AUTORE COME PRODUTTORE

(1934), da *Avanguardia e Rivoluzione*, di Walter Benjamin, Einaudi, Torino 1973, pp. 199-212

Ricorderanno come Platone tratta i poeti nel disegno del suo stato ideale. Egli proibisce loro di soggiornarvi, nell'interesse della comunità. Platone aveva un alto concetto della potenza della poesia. Ma la considerava dannosa, superflua - in una comunità *perfetta*, beninteso. Dopo di allora il problema del diritto del poeta all'esistenza non è stato posto spesso con la stessa energia; ma oggi si pone. Si pone solo raramente in questa *forma*, è vero. Ma è tuttavia più o meno familiare a tutti Loro come problema dell'autonomia del poeta: della sua libertà di fare tutte le poesie che vuole. Loro non sono inclini a concedergli questa autonomia. Pensano che la situazione sociale presente gli imponga di decidere al servizio di chi mettere la sua attività. Lo scrittore borghese di letteratura amena non riconosce questa alternativa. Loro gli dimostrano che egli, senza ammetterlo, lavora al servizio di determinati interessi di classe. Un tipo più progredito di scrittore riconosce questa alternativa. La sua decisione è presa sulla base della lotta di classe, in quanto egli si mette dalla parte del proletariato. La sua autonomia allora non esiste più. Egli orienta la sua attività secondo il criterio di ciò che è utile al proletariato nella lotta di classe. Si suole dire che egli segue una *tendenza*.

Ecco la parola intorno a cui si svolge da tempo una polemica che è Loro ben nota. La conoscono bene, e quindi sanno anche quanto sia stata sterile. E infatti non si è liberata dal noioso «Da un lato... dall'altro»: *da un lato* bisogna pretendere dall'opera del poeta la tendenza giusta, *d'altro lato* è legittimo attendersi da quest'opera qualità. (...)

Ho preso le mosse dalla sterile polemica sul rapporto che esiste fra la tendenza e la qualità della poesia. Avrei potuto partire da un'altra polemica ancora più vecchia ma non meno sterile: quella sul rapporto in cui stanno forma e contenuto, in particolare nella poesia politica. Questo modo di porre il problema ha una pessima fama - e giustamente. È considerato come caso tipico del tentativo di trattare le connessioni letterarie adialetticamente, secondo schemi fissi. Bene. Ma allora come si presenta una trattazione dialettica dello stesso problema?

La trattazione dialettica di questo problema (per venire subito alla sostanza della cosa) non sa che farsi della cosa rigidamente isolata: opera, romanzo, libro. Deve collocarla nelle vive connessioni sociali. Loro osserveranno giustamente che nella cerchia dei nostri amici ciò è stato fatto sempre e ripetutamente. Certamente. Solo che spesso si è subito passati alle grandi connessioni, di carattere generale, e quindi il discorso è anche diventato necessariamente vago e generico. I rapporti sociali - come sappiamo - sono condizionati dai rapporti di produzione. E se la critica materialistica si applicava a un'opera, usava chiedere quale posizione essa avesse rispetto ai rapporti sociali di produzione di un'epoca. È questa una domanda importante. Ma anche molto difficile. La sua risposta non è sempre inequivocabile. E ora vorrei proporre Loro una domanda più semplice. Una domanda che è un po' più

modesta, ha un obiettivo un po' meno ambizioso, ma - mi pare - offre maggiori probabilità di risposta. Ecco: invece di chiedere quale posizione ha un'opera rispetto ai rapporti di produzione dell'epoca; se è d'accordo con essi, se è reazionaria, o se invece mira al loro rovesciamento, è rivoluzionaria, - invece di porre, o comunque prima di porre questa domanda ne vorrei proporre Loro un'altra. Dunque, prima di chiedere: che posizione ha una poesia *rispetto* ai rapporti di produzione dell'epoca? vorrei chiedere: qual'è la sua posizione *in* essi? Questa domanda riguarda direttamente la funzione che ha l'opera all'interno dei rapporti letterari di produzione di un'epoca. In altre parole, è immediatamente diretta alla *tecnica* letteraria delle opere.

Con il termine «tecnica» ho indicato quel concetto che rende i prodotti letterari accessibili a un'analisi sociale diretta, e quindi materialistica. Nello stesso tempo il concetto di tecnica offre il punto d'attacco dialettico che consente di superare la sterile antitesi di forma e contenuto. Inoltre questo stesso concetto guida alla giusta determinazione di quel rapporto di tendenza e qualità di cui abbiamo posto inizialmente la questione. Se abbiamo dunque potuto affermare, poc' anzi, che la giusta tendenza politica di un'opera include la sua qualità letteraria, poiché include la sua tendenza letteraria, ora precisiamo meglio questa formulazione dicendo che questa tendenza letteraria può consistere in un progresso o in un regresso della tecnica letteraria.

(...)

Non ci furono sempre romanzi, nel passato, non ce ne saranno sempre e necessariamente; non ci saranno sempre tragedie; né il grande epos le forme del commentario, della traduzione, e persino della cosiddetta contraffazione non sono sempre state forme di gioco ai margini della letteratura, ma hanno avuto il loro posto non solo nella letteratura filosofica, ma anche in quella poetica dell'Arabia o della Cina. La retorica non è sempre stata una forma irrilevante, ma nell'antichità ha impresso il suo sigillo su vaste regioni della letteratura. Tutto ciò per rendere Loro familiare l'idea che ci troviamo nel bel mezzo di un imponente processo di fusione e rinnovamento delle forme letterarie, processo di rifusione in cui molte delle antitesi per cui noi eravamo abituati a pensare potrebbero perdere la loro efficacia. Mi consentano di dare un esempio della sterilità di tali antitesi e del processo del loro superamento dialettico. (...) questo esempio è il giornale.

«Nella nostra letteratura - scrive un autore di sinistra - contrasti che in epoche più fortunate si fecondavano reciprocamente sono diventati insolubili antinomie. Viene così a cadere ogni connessione fra scienza e belletristica, critica e produzione, cultura e politica, che costituiscono ora una congerie disordinata e priva di rapporti. Teatro di questa confusione letteraria è il giornale. Suo contenuto, una "materia" che rifiuta qualsiasi altra forma di organizzazione fuorché quella che le impone l'impazienza del lettore. E questa impazienza non è solo quella del politico che aspetta un'informazione o dello speculatore che aspetta un pronostico, ma dietro di essa cova quella dell'escluso che crede di aver diritto a prendere la parola in difesa dei propri interessi. Che nulla leghi il lettore al suo giornale come questa impazienza che pretende ogni giorno nuovo nutrimento, è un fatto che le redazioni hanno sfruttato da tempo, dedicando sempre nuove colonne alle sue domande, opinioni, proteste. Con l'indiscriminata

assimilazione di fatti va dunque di pari passo l'altrettanto indiscriminata assimilazione di lettori, che si vedono di punto in bianco promossi a collaboratori. (...).

In verità il lettore è sempre pronto a diventare scrittore, e cioè a descrivere o anche a prescrivere. La sua competenza - e sia pure non per una certa specialità, ma solo per il posto che occupa - gli consente di diventare autore. Lo stesso lavoro prende la parola. E la sua esposizione verbale costituisce una parte della capacità che è necessaria per poterlo svolgere. L'autorità letteraria non si fonda più sulla cultura specialistica ma su quella politecnica, e diventa così bene comune. In breve, è la letterarizzazione dei rapporti vitali che riesce a dominare le altrimenti insolubili antinomie, ed è sul terreno della sfrenata umiliazione della parola - e cioè sul giornale - che si prepara la sua salvezza».

Spero di aver così mostrato che per presentare l'autore come produttore bisogna risalire fino alla stampa. Poiché è nella stampa (...) che si vede come l'imponente processo di rifusione di cui parlavo prima non superi solo le divisioni convenzionali tra i generi, fra scrittore e poeta, fra ricercatore e divulgatore, ma sottoponga a una revisione persino la separazione fra autore e lettore. La stampa è l'istanza più decisiva di questo processo, e quindi ogni considerazione dell'autore come produttore deve risalire fino a essa.

Ma non può fermarsi qui. Poiché nell'Europa occidentale il giornale non rappresenta ancora un valido strumento di produzione nelle mani dello scrittore. Esso appartiene ancora al capitale. Ora, poiché da un lato il giornale, tecnicamente parlando, rappresenta la più importante posizione nel campo letterario, ma poiché d'altro lato questa posizione è nelle mani dell'avversario, così non può stupire il fatto che lo scrittore debba lottare con tante, enormi difficoltà, prima di poter prendere conoscenza del suo condizionamento sociale, dei suoi mezzi tecnici e del suo compito politico. E uno degli avvenimenti decisivi che si sono verificati negli ultimi dieci anni in Germania, il fatto che una parte rilevante delle sue teste produttive sotto la pressione dei rapporti economici abbia realizzato uno sviluppo rivoluzionario a livello di opinione, di fede politica, senza essere contemporaneamente in grado di rielaborare e ripensare in senso veramente rivoluzionario il proprio lavoro, il suo rapporto con i mezzi di produzione, la sua tecnica. Sto parlando - come vedono - dei cosiddetti intellettuali di sinistra, e mi limiterò alla sinistra borghese. (...) per quanto rivoluzionaria una tendenza possa apparire, essa ha tuttavia una funzione controrivoluzionaria finché lo scrittore si limita a essere solidale col proletariato sul piano della fede politica, ma non come produttore. (...)

Qui vorrei accontentarmi di sottolineare la differenza decisiva che esiste fra il semplice rifornimento di un apparato produttivo e la sua trasformazione. E vorrei cominciare le mie analisi (...) con la tesi che rifornire un apparato produttivo senza trasformarlo (nella misura del possibile) rappresenta un procedimento estremamente oppugnabile persino quando i contenuti di cui è rifornito questo apparato sembrano di natura rivoluzionaria. In altre parole, ci troviamo qui di fronte al fatto (...) che l'apparato borghese di produzione e pubblicazione può assimilare, e anzi diffondere quantità sorprendenti di temi rivoluzionari, senza per questo mettere seriamente in questione la propria esistenza e l'esistenza della classe che lo possiede. Ciò rimane comunque valido finché esso viene alimentato da *routiniers*, e siano

pure *routiniers* rivoluzionari. Ma io chiamo *routinier* colui che rinuncia, per principio, a quelle correzioni nell'apparato di produzione che mirano a sottrarlo alla classe dominante per metterlo a disposizione del socialismo. E affermo, inoltre, che una parte rilevante della cosiddetta letteratura di sinistra non ha avuto nessun'altra funzione sociale che quella di strappare dalla situazione politica sempre nuovi effetti per l'intrattenimento del pubblico. (...)

All'autore che ha meditato sulle condizioni della produzione attuale nulla sarà più estraneo dell'idea di attendersi o anche solo desiderare tali opere. Il suo lavoro non sarà mai rivolto soltanto ai prodotti, ma sempre anche ai mezzi della produzione. In altre parole: i suoi prodotti devono possedere una funzione organizzativa, oltre e prima del loro carattere di opera. E questa loro utilizzabilità organizzativa non deve affatto limitarsi a una funzione propagandistica. La tendenza da sola non basta. L'eccellente Lichtenberg ha detto: ciò che importa non sono le opinioni che uno ha, ma quale uomo fanno di lui queste opinioni. Orbene, le opinioni hanno molta importanza, ma la migliore non serve a nulla, se non induce coloro che la possiedono a fare qualcosa di utile. La migliore tendenza è falsa se non insegna quale atteggiamento si deve tenere per soddisfarla. E lo scrittore può insegnare questo atteggiamento solo con quell'attività che è la sua: e cioè scrivendo. La tendenza è la condizione necessaria e non sufficiente di una funzione organizzativa delle opere. Quest'ultima esige ancora che lo scrittore istruisca, ammaestri. E questo comportamento didattico oggi è più necessario che mai. *Un autore che non istruisce gli scrittori non istruisce nessuno.* È dunque determinante il carattere paradigmatico della produzione, che può in primo luogo avviare alla produzione altri produttori, e in secondo luogo mettere a loro disposizione un apparato migliorato. E questo apparato è tanto migliore quanto più porta i consumatori alla produzione, e cioè quanto più è in grado di trasformare lettori o spettatori in collaboratori.

(...)

TIPI DI COMPORTAMENTO MUSICALE

(1961-62), in *Introduzione alla sociologia della musica*, di Theodor W. Adorno, Einaudi, Torino 1971, pp. 3-25

(...) Quanto più rozze sono le opere di cui si occupa la sociologia, tanto più sottili devono essere i procedimenti capaci di afferrare l'efficacia di tali fenomeni. È molto più difficile individuare perché una canzonetta sia popolare e un'altra no, che non capire perché Bach piaccia più di Telemann o una sinfonia di Haydn più di un pezzo di Stamitz. Nella coscienza degli antagonismi sociali, la tipologia intende raggruppare in modo plausibile la discontinuità delle reazioni movendo dalla cosa che le provoca, e cioè dalla musica stessa.

Questa tipologia, come ogni altra, va dunque intesa solo come tipologia di tipi ideali: le sfumature tra un tipo e l'altro ne rimangono escluse. E se le considerazioni di fondo sono valide, i tipi, o almeno alcuni di essi, dovrebbero in definitiva distinguersi tra loro con plasticità maggiore di quanto vorrebbe una mentalità scientifica che costituisce i suoi gruppi solo strumentalmente o suddividendo il materiale empirico alla rinfusa, non secondo il senso dei vari fenomeni. Dovrebbe riuscir possibile produrre per i singoli tipi contrassegni così tangibili che se ne possa decidere l'ammissibilità, stabilire eventualmente la suddivisione, fissare anche qualcuna delle correlazioni sociali e sociopsicologiche. Ma per essere utili le ricerche empiriche di questo genere dovrebbero orientarsi sul rapporto della società con gli oggetti musicali: essa è infatti l'insieme degli ascoltatori e dei non-ascoltatori di musica, ma sono in definitiva le qualità strutturali oggettive che determinano le reazioni degli ascoltatori. Il criterio che guida la costruzione dei vari tipi non si riferisce pertanto, come avviene nelle inchieste empiriche a indirizzo puramente soggettivo, al gusto, alle preferenze, alle avversioni e alle abitudini degli ascoltatori, ma si basa soprattutto sulla adeguatezza o meno dell'ascolto alla musica ascoltata. Si presuppone che le opere siano un fattore in sé oggettivamente strutturato e sensato che si dischiude all'analisi e può essere percepito e esperito in diversi gradi di esattezza. I tipi studiati vogliono, senza legarvisi troppo rigorosamente e senza pretendere a completezza, delimitare una zona che va dalla totale adeguatezza d'ascolto - corrispondente alla coscienza sviluppata del musicista avanzato di professione - fino all'incomprensione completa e all'indifferenza totale al materiale, che peraltro non va affatto scambiata con insensibilità musicale. Ma il nostro schema non è monodimensionale, e a seconda dei diversi punti di vista potrà rivelarsi più vicino all'oggetto ora questo ora quel tipo di ascoltatore. I comportamenti caratteristici sono più importanti della correttezza logica della classificazione. Quanto alla significanza dei tipi che si verranno definendo, verranno enunciate delle ipotesi.

La difficoltà di rendersi conto scientificamente del contenuto soggettivo dell'esperienza musicale, e ciò al di là degli indici esteriori, è quasi insormontabile: sperimentalmente si possono forse individuare i gradi di intensità della reazione, ma non certo stabilirne la qualità. Gli effetti diretti (ad esempio fisiologici) e misurabili di una musica (e in questo

campo ci si è addirittura occupati delle accelerazioni delle pulsazioni) non sono affatto identici all'esperienza estetica di un'opera d'arte come tale. L'introspezione musicale è affatto incerta, e infine la traduzione in parole delle sensazioni provocate dalla musica si scontra per la maggior parte degli individui contro ostacoli insuperabili, salvo che essi non dispongano della terminologia tecnica; inoltre l'espressione verbale è già filtrata in precedenza e il suo valore conoscitivo per le reazioni primarie risulta così doppiamente incerto. La differenziazione dell'esperienza musicale con riguardo alla natura specifica dell'oggetto, attraverso la quale il comportamento dell'individui risulta decifrabile, sembra per-tanto il metodo più proficuo per evitare ogni banalità in quel settore della sociologia musicale che tratta gli uomini e non la musica in sé.

(...)

Comportarsi spiritualmente come se gli uomini esistessero per ascoltare la musica in modo esatto costituirebbe un'eco grottesca dell'estetismo, e viceversa la tesi secondo cui la musica esiste solo per gli uomini favorirebbe solo, sotto la parvenza umanistica, un modo di pensare secondo categorie di scambio che intende tutto ciò che è esclusivamente come mezzo « per altro », nuocendo, mentre degrada la verità della cosa, proprio agli uomini che vorrebbe lusingare. La condizione predominante, messa a fuoco da questa tipologia, non è colpa di coloro che possono ascoltare la musica solo in quella determinata maniera, e non lo è nemmeno del sistema basato sull'industria culturale, che consolida la loro condizione spirituale per poterne meglio ricavare ogni vantaggio, ma poggia su strati sociali profondi quali la separazione tra lavoro spirituale e lavoro fisico, l'arte superiore e quella inferiore, l'educazione media socializzata, e infine poggia sul fatto che una coscienza giusta non è possibile in un mondo falso e che anche i modi di reagire sociali alla musica stanno sotto il segno della falsa coscienza. Nel quadro del nostro schema le differenziazioni sociali non hanno un peso determinante, e i vari tipi, o almeno molti di essi, compenetrano vari strati sociali, come si dice nel gergo della Social Research, dato che nelle insufficienze di ciascuno si rispecchia il tutto con le sue scissioni e che ciascuno è più rappresentante di una totalità in se stessa antagonista che di una particolare varietà sociale. Sarebbe, infine, insufficiente voler ricondurre i vari tipi, e la preminenza in essi del tipo di ascoltatore per passatempo, al concetto, così popolare, della massa, della massificazione. Nell'ascoltatore per passatempo, indipendentemente da ciò che v'è in lui di falso nel campo del vecchio e del nuovo, le masse non si uniscono nella rivolta contro una cultura che viene loro occultata nella fase stessa dell'offerta. Il loro moto è un moto di riflesso, è il disagio della cultura diagnosticato da Freud che si rivolta contro di questa. In ciò è potenzialmente celato qualcosa di meglio, al modo stesso che in quasi ognuno dei tipi studiati sopravvive, per quanto degradata, l'aspirazione e la possibilità di un contegno umano nei confronti della musica e dell'arte in generale. Naturalmente sarebbe precipitato equiparare senz'altro tale contegno verso l'arte ad un contegno integro nei confronti della realtà. La condizione antagonista del tutto si esprime nel fatto che anche atteggiamenti giusti in sede musicale potrebbero portare a frutto, mediante la loro posizione nel tutto sociale, aspetti disastrosi. (...)

Di fronte a tali complicazioni non si può segnare a dito nessuno dei milioni di uomini

angosciati, irretiti, spremuti, che lui dovrebbe capire qualcosa di musica o almeno interessarsene. Anche la libertà che dispensa da questo compito ha il suo aspetto umano, che è l'aspetto nel quale la cultura non viene più imposta a nessuno. Può darsi che sia più nel vero chi contempla tranquillamente il cielo di uno che sa ascoltare in modo esatto *l'Eroica*. Ma l'incapacità dimostrata di fronte alla cultura obbliga a trarre delle conclusioni sulla incapacità della cultura di fronte agli uomini e su ciò che il mondo ha fatto di essi. La contraddizione tra la libertà nei riguardi dell'arte e le fosche diagnosi dell'uso che di tale libertà si deve fare, questa contraddizione è nella realtà stessa e non soltanto nella coscienza che analizza la realtà per contribuire in minima parte a trasformarla.

IMPIEGO MUSICALE DELLA RADIO

da *Il fido maestro sostituto*, Theodor W. Adorno, Einaudi, Torino, 1975, pp. 258-279

(...) Di fronte alla divergenza esistente tra ciò che è intrinsecamente attuale e il gusto del pubblico, la radio non dovrebbe arrestarsi rassegnata. Se da un lato la musica, in quanto forza sociale produttiva, non deve piegarsi al volere del pubblico, dall'altro non esiste nessuna musica che in base al proprio significato non implichi a sua volta il pubblico, esprimendo un «noi» che è implicito a ogni sonorità polifonica. (...)

Una legittima musica radiofonica non dovrebbe solo prender le mosse dalla situazione dello scrivere musica oggi, non potrebbe cioè essere costituita unicamente dai più qualificati pezzi moderni, tanto più che, in base alle esigenze specifiche del mezzo radiofonico, molta musica avanzata - come Webern o Boulez - risulta tradizionale. Composizioni che fossero oggi realmente adeguate alla radio dovrebbero sopraffare l'ascoltatore con un'utile estraneità. Come è stato formulato, non si dovrebbe rispondere all'alienazione con l'illusione della vicinanza e dell'immediatezza, ma con lo straniamento. Tante diffamate caratteristiche degli ascoltatori, come la curiosità, l'eccitabilità, il desiderio di cose sensazionali non sarebbero il peggiore dei punti di partenza. Nella grigia monotonia della coscienza livellata e reificata, quei moti contro cui l'etos dell'autenticità si sdegna a pieni polmoni addebitandoli alla decadenza delle masse, sono il rifugio di un possibile meglio. Dato che nei fenomeni radiofonici - come presumibilmente avviene già a priori nella coscienza di coloro che esso raggiunge - il *continuum* temporale, il *temps durée*, si disgrega, le composizioni radiofoniche dovrebbero trarne delle precise conseguenze, e dovrebbero potenziare fino alla presenza assoluta l'esigenza della pregnanza. Ogni istante dovrebbe *esserci* in maniera inequivocabile, dovrebbe essere indubitabile nel suo proprio significato, non dovrebbe rimandare alla propria evoluzione, alla continuità dell'empito musicale. Bisognerebbe fare esperimenti con metodi di composizione che corrispondano al comportamento dell'ascoltatore che gira i suoi bottoni nell'attesa di quello che gli capiterà sotto. Come avveniva una volta al cinema, quando ancora esso non era stato avvilito dall'Arte, si dovrebbe poter entrare e uscire ad ogni istante senza che la musica ne abbia danno: rivelatore in tal senso il parallelo con le composizioni aleatorie. Tale concentrazione sull'istante eliminerebbe invero la tradizionale trascendenza musicale, il rinviare da parte del dettaglio al tutto della composizione, ma d'altra parte essi si libererebbero di quel tanto di vago e di nebuloso che aveva preso il posto di quella trascendenza allorché essa aveva perso ogni fascino divenendo un valore di stimolo atmosferico e che oggi motiva l'allergia per l'atteggiamento musicale romantico. (...)

In genere la musica radiofonica avrebbe i suoi migliori modelli nei casi in cui la finzione drammaturgica impone un impiego adeguato dei suoni senza che la pigrizia della coscienza auditiva vi si possa opporre in maniera decisiva. Alcune riflessioni contenute nel libro *Komposition für den Film* di Hanns Eisler, rimasto quasi ignoto per quanto pubblicato nella

versione americana fin dal 1947, chiariscono quelli che sono i *desiderata* musicali della radio: «Comprensibilità immediata significa in linea di principio marcare, sottolineare. Una buona musica per film deve rendere direi visibile, in superficie tutto ciò che fa, e non deve perdersi in se stessa: tutto, l'intera costruzione di cui essa abbisogna ancor più di ogni musica autonoma, deve diventare fenomeno, e quanto più essa aggiunge all'immagine» - l'immagine del film - «la dimensione della profondità che manca a questa, tanto meno può evolversi nel senso della profondità. Ciò non va inteso nel senso di una "superficialità" musicale; al contrario, proprio un procedimento del genere sta nell'antitesi più netta col procedimento convenzionalmente superficiale, fuggevole, pigro, mentre indica la tendenza a una concretizzazione totale nel fenomeno in antitesi con un ascolto della musica ripiegato su se stesso. In termini tecnici ciò significa prevalenza del movimento e del colore sulla dimensione musicale della profondità, sull'armonia, che invece predomina proprio nella musica da film convenzionale. La musica da film dovrebbe mandar lampi e scintille, dovrebbe pasar via così svelta da star dietro all'ascolto fuggevole richiesto dal succedersi delle immagini, e non restar indietro badando a se stessa. È questo lampeggiare, questo mutamento variopinto che ancora può conciliarsi nel migliore dei modi con la tecnicizzazione. Nella sua inclinazione a dileguare immediatamente, la musica ritira la sua pretesa che nel film costituisce il suo peccato capitale: la pretesa di "esserci"»¹. In effetti la musica nuova, come Schönberg intuì più di cinquant'anni fa, fornisce sonorità che comprimono in un solo istante intere evoluzioni. (...) Tale tendenza compositiva è individuabile anche nel fenomeno radiofonico, in quanto essa partecipa della crisi sociale-antropologica della coscienza del tempo. Nella prassi compositiva il senso formale di un tutto si sedimenta sempre più nel dettaglio, e questo fenomeno diventa tanto più urgente quanto più l'integrazione del tutto spiana a zero i dettagli. Ed ecco che la radio costringe la musica a perseguire dal suo interno la caratterizzazione autocosciente e riflettentesi. - Anche la critica più grave che viene fatta al fenomeno radiofonico, la resistenza contro il carattere d'immagine della musica, si annuncia nella composizione autonoma. Dietro la musica elettronica, e dietro l'attrattiva che se ne sprigiona, in definitiva sta oggettivamente l'idea di liberare i mezzi tecnici dalla schiavitù della mera riproduzione della musica, la quale di per sé si oppone a tale riproduzione. L'onta della musica meccanizzata, l'essere mero calco di altra cosa e dunque inautentica, esige di essere cancellata. Segretamente le speculazioni elettroniche mirano anche all'idea latente di una musica radiofonica che non fosse più un semplice riempitivo della radio. Persino il pericolo del feticismo tecnologico e della ricerca dilettantesca estranea al vero significato della cosa non può essere sostanzialmente deplorato come una mera aberrazione, dato che questo pericolo si profila di necessità unitamente alla comparsa della crisi del senso musicale e di ogni fattore estetico. Un'apologetica limitata alla conservazione culturale porta fuori strada. Lo sconvolgimento dei rapporti tradizionali tra il tutto e il dettaglio è anche lo sconvolgimento della relazione tra il mezzo e lo scopo. Ancora di recente un compositore che da

¹ Hanns Eisler, *Komposition für den Film*, Berlin 1949, p.150.

decenni si serve della tecnica dodecafonica, Dallapiccola, ha esposto una tesi cui obbedivano da tempo anche le mie riflessioni, la tesi della preminenza immediata dei fini estetici rispetto ai mezzi. Dallapiccola scrive che la scrittura pianistica dell'ultimo Beethoven aveva dato origine al pianoforte Steinway, e non viceversa; anche oggi dunque la composizione e i materiali sonori non dovrebbero stare tra loro in rapporto diverso. Ma non è privo di ironia il fatto che questo esempio non colga nel segno: le ultime sonate di Beethoven e le variazioni sul tema di Diabelli furono infatti sollecitate dal pianoforte a martelli che era stato regalato a Beethoven. Nelle monadi senza finestre della tecnologia può prosperare ciò che il compositore non ammette come regno della nativa libertà del suo spirito. Non da oggi le tecniche e i materiali disponibili hanno ispirato la fantasia, quella fantasia che i pedanti difendono contro di essi. (...)

Dire come la radio dovrebbe evolversi in maniera adeguata alla cosa sarebbe possibile in maniera coerente solo nell'ambito della prassi che le è propria. Gli esempi che si potrebbero addurre hanno qualcosa di arbitrario e possono soltanto indicare la direzione in cui agire. La tecnica di registrazione musicale potrebbe, per innovarsi, trarre qualche insegnamento dal film. Ad esempio non ci si dovrebbe infastidire per il fatto di mettere insieme il nastro finale montando una serie di sezioni parziali, che sarebbero le migliori scelte da *shots* ripetuti dieci o quindici volte. Ogni musicista conosce il fattore del caso nell'interpretazione. (...) La scelta compiuta fra un buon numero di *shots* utilizzerebbe questi casi in maniera assai utile, la dimensione del caso sarebbe rispettata in questo processo razionale di produzione e proprio in tal modo verrebbe eliminata la casualità del risultato artistico. - A questo punto c'è da aspettarsi l'abbaiamento culturalistico secondo cui in tal modo l'empito dell'esecuzione, il respiro del tutto risulterebbe spezzettato, secondo cui si introdurrebbero così in certo qual modo dei procedimenti produttivi industriali, un «travail en miettes» in luogo di quell'ispirazione immediata che è in realtà già superata dal sistema tradizionale delle prove d'orchestra (...), grazie alla pianificazione musicale, alla realizzazione concreta di quello che si era individuato nella musica. Tali tabù sono mendaci non appena devono essere fondati in maniera razionale. (...)

Lo slancio, la logica della successione, la necessità del susseguirsi di elementi nuovi dopo quelli iniziali, tutto questo non è una qualità magica bensì un elemento della composizione che va tradotto in categorie tecniche e anche interpretative. Tale elemento dovrebbe essere individuato analiticamente, mentre l'interpretazione dovrebbe poi realizzarlo, mentre l'arte del taglio, analogamente all'arte del *cutter* nel cinema, dovrebbe tener presenti anche i «passaggi» musicali al pari delle cesure e dei contrasti. (...)

Come nella produzione del film, e sul modello della divisione del lavoro nella produzione dei beni materiali, i processi che sfociano nel fenomeno radiofonico sono complessi e pur razionali. La prassi seguita finora occulta tale dato di fatto, e in tal modo non solo essa si impiglia nella contraddizione tra se stessa e la propria ideologia, ma anche trascura le sue possibilità specifiche. (...)

Nonostante l'arretratezza dei materiali e dei contenuti estetici dettata dall'interesse del profitto, il film rimane il procedimento tecnologico più progredito perché più libero dal

riguardo per ciò che gli viene fornito già pronto al fine di esser poi solo mediato e riprodotto dal film stesso: la produzione e la riproduzione coincidono, e si produce ciò che si vede sullo schermo. Così dovrebbe fare la radio, invece di imitare la sala da concerto. (...)

IL RUOLO SOCIALE DELL'APPARATO DEI MASS MEDIA

da *Comunicazione di massa, gusto popolare ed azione sociale organizzata*, di Paul F. Lazarsfeld e Robert K. Merton (1948), ora in *L'industria della cultura*, a cura di Umberto Eco, Bompiani, Milano 1969, pp. 199-223

(...) Quale ruolo si può assegnare ai mass media per il fatto che esistono? Cosa implica per la nostra società l'esistenza di una Hollywood, di una Radio City, e di una organizzazione *Time-Life-Fortune*? Queste domande si possono, naturalmente, discutere soltanto a grandi linee ed in termini speculativi, poiché non è possibile né una verifica, né un rigoroso studio comparato. Il raffronto con altre società prive dei mass media sarebbe troppo crudo per offrire risultati decisivi, ed i confronti con un periodo precedente della società americana condurrebbero anch'essi ad asserzioni generali, piuttosto che a dimostrazioni precise. In un caso simile, la brevità, è chiaro, è la cosa migliore. E le opinioni vanno trattate con prudenza. Il nostro parere, avanzato a titolo di ipotesi, è che il ruolo sociale attribuito ai mass media per il solo fatto che esistono, è stato, in generale, sopravvalutato. Su che si fonda questo giudizio?

È chiaro che i mass media raggiungono un pubblico enorme. Circa settanta milioni di americani assistono ogni settimana a spettacoli cinematografici; la tiratura giornaliera dei quotidiani americani è di circa quarantasei milioni; circa trentaquattro milioni di abitazioni americane sono provviste di apparecchi radio, ed in queste case l'americano medio ascolta la radio circa tre ore al giorno. Queste sono cifre enormi. Sono, però, mere cifre di offerta e di consumo, che non registrano gli effetti dei mass media. Sono significative soltanto per quello che la gente fa, e non per l'impatto sociale e psicologico dei media. Sapere quante ore la gente tiene la radio accesa non dà alcuna indicazione sugli effetti dell'ascolto. Conoscere i dati di consumo nel campo dei mezzi di comunicazione di massa, non significa ancora dimostrarne il preciso effetto sul comportamento, gli atteggiamenti e il modo di vedere.

Come abbiamo rilevato un momento fa, non possiamo ricorrere all'esperimento, raffrontando due società americane contemporanee, una con e l'altra senza i mass media. Ma, anche solo a titolo di ipotesi, possiamo paragonare il loro effetto sociale con quello, diciamo, dell'automobile. Non è affatto improbabile che l'invenzione e la diffusione dell'automobile, che l'hanno resa un semplice bene di consumo di massa, abbiano avuto sulla società un effetto nettamente superiore a quello dell'invenzione della radio e della sua trasformazione in mezzo di massa. Si considerino le conseguenze sociali determinate dall'automobile. La sua semplice esistenza ha dato l'impulso a strade di gran lunga migliori, che hanno fatto enormemente aumentare la mobilità. La forma degli agglomerati delle metropoli ha subito l'influsso dell'automobile. Si può presumere che le invenzioni che ampliano il raggio di movimento e d'azione, esercitino una influenza maggiore, sulle opinioni sociali e sulle abitudini quotidiane, delle invenzioni che aprono la strada alle idee, idee che si possono

evitare rimuovendole, si possono neutralizzare facendo loro resistenza, e si possono trasformare assimilandole.

Ammettiamo, per un momento, che i mass media abbiano al confronto una parte minore nel plasmare la nostra società: perché sono oggetto di tanta preoccupazione e di critica persino a livello popolare? Perché tanti si tormentano per i "problemi" della radio, del film e della stampa, e così pochi invece per i problemi dell'automobile, ad esempio, e dell'aeroplano? Oltre ai motivi di preoccupazione che abbiamo fatto notare prima, per i mass media esiste una base psicologica inconscia di preoccupazione, che deriva da un contesto storico-sociale. Molti prendono i mass media a bersaglio di critiche ostili, perché si sentono giocati dalla piega degli eventi.

I cambiamenti sociali che si possono attribuire a «movimenti di riforma» possono essere lenti e sottili, ma si accumulano. I fatti alla superficie sono sufficientemente noti. La settimana di sessanta ore viene sostituita da quella di quaranta; la manodopera infantile è stata progressivamente ridotta; malgrado i suoi difetti, l'istruzione gratuita per tutti è diventata progressivamente un'istituzione. Queste ed altre conquiste sono i risultati vittoriosi di una serie di riforme sociali. Ed ora la gente ha più tempo libero, e, apparentemente, maggiore accesso al patrimonio culturale. Come impiega questo tempo non ipotecato, conquistato a prezzo di tante fatiche? Ascolta la radio e va al cinema. Sembra che in certo qual modo i mass media abbiano defraudato i riformatori dei frutti delle loro vittorie. La lotta per la libertà, il tempo libero, la istruzione popolare e la previdenza sociale, era stata ingaggiata nella speranza che, una volta liberatasi dalla costrizione dei vincoli, la gente avrebbe utilizzato i prodotti culturali più importanti della nostra società: Shakespeare, o Beethoven, o forse Kant. Essa, invece, ha rivolto la propria attenzione a Faith Baldwin, o a Johnny Mercer, o a Edgar Guest.

Molti si sentono defraudati del loro premio. Somiglia un po' alla prima esperienza che il giovane fa nel difficile regno degli amori dell'adolescenza. Innamorato profondamente delle grazie della sua bella, per settimane e settimane egli risparmia i suoi soldini e riesce infine a regalarle un magnifico braccialetto. Lei lo trova "semplicemente divino" al punto che, seduta stante, combina un appuntamento con un altro ragazzo per esibire il suo nuovo gingillo. Le nostre lotte sociali si sono risolte nello stesso modo. Per generazioni vi sono stati uomini che hanno combattuto perché la gente avesse più tempo libero: tempo libero che questa, ora, trascorre con il Columbia Broadcasting System, anziché con la Columbia University. (...)

IL PIENO E IL VUOTO

da *L'industria culturale*, di Edgar Morin, Il Mulino, Bologna 1963, pp. 185-188

(...) Una parte del grande commercio tra l'uomo e i suoi «doppi», commercio attraverso cui si forma la coscienza individuale, la personalità, nel mentre si intrattengono rapporti compensatori con l'immaginario, una parte di tale commercio si svolge attraverso la cultura di massa. Nella cultura di massa l'osmosi tra l'immaginario e il reale è più stretta che nei miti religiosi o magici.

L'immaginario non si proietta nel cielo, ma si fissa sulla terra. Gli dei - star, divi - , i demoni - criminali, assassini - sono fra noi, di estrazione terrena, e come noi mortali. La cultura di massa è realistica.

La prossimità fra il polo reale e il polo immaginario consente incessanti elettrolisi. L'originalità, la specificità della cultura di massa sta nell'orientare, nei modi di una certa attuazione, una parte dei consumi immaginari attraverso la mediazione dei processi di identificazione. Nelle società occidentali lo sviluppo dei consumi immaginari provoca un accrescimento della domanda reale, dei bisogni reali (anch'essi sempre più permeati di immaginario, come i bisogni di standing, lusso, prestigio); la crescita economica si impenna in un senso che, solo un secolo fa, sarebbe parso incredibile: nel senso di render concreto l'immaginario. Ma non basta: la vita stessa, per lo meno a un certo livello medio ed entro limiti variabili, si consuma di più sotto l'effetto della cultura di massa. Partecipazione immaginaria e partecipazione alla vita reale, lungi dall'escludersi, si compenetrano. I giovani « attivisti » del cinema, della radio, dei rotocalchi sono anche i più attivi nella vita personale e nei rapporti con i compagni.

Ma la vita non può consumare tutto, né la società dei consumi può né potrà dare tutto. Anzi, essa toglie mentre dà. Non può dare al tempo stesso la sicurezza e il rischio, cancella l'avventura nell'offrire le pantofole. Dissolve la carne per dare l'immagine. La cultura di massa procura in forme fittizie tutto ciò che non può essere consumato praticamente. Così, essa è l'avventura delle vite senza avventura, la miseria delle vite confortevoli, il conforto delle vite miserabili, il crimine del padre di famiglia onorato, la nobiltà degli esseri senza nobiltà, la crudeltà delle anime sensibili, la sensibilità delle insensibili. Per giunta essa rende fittizia una parte della vita dei suoi consumatori. Fa dello spettatore un fantasma, proietta il suo spirito nella pluralità di universi immaginati o immaginari, disperde la sua anima negli innumerevoli doppi che vivono per lui.

Così, la cultura di massa opera in due direzioni inverse. Da una parte, i doppi vivono al nostro posto liberi e sovrani; ci consolano della vita che ci manca, ci distruggono della vita che ci è data; dall'altra, ci spingono all'imitazione, ci danno l'esempio della ricerca della felicità. Da una parte, i bisogni insoddisfatti irrigano i grandi voli immaginari dell'azione e dell'avventura; dall'altra, la pienezza immaginaria della felicità e dell'amore irriga la vita empirica. Da una parte, la cultura di massa nutre la vita, dall'altra, la atrofizza.

Senza dubbio un gran numero di individui viene integrato nella corrente delle società occidentali, da questo duplice movimento, il quale, ipnotico e pratico, placa o purifica i bisogni impraticabili, alimenta o stimola i bisogni praticabili, e infine adatta l'uomo ai processi dominanti. Ma occorre pensare anche all'altra eventualità, in cui la cultura di massa blocca reciprocamente il reale e l'immaginario in una sorta di sonnambulismo permanente, di psicosi ossessiva. Così accade per tutti quelli che sono materialmente troppo poveri o oniricamente (spiritualmente) troppo ricchi, che non possono adattare una parte dei loro sogni alla realtà, una parte della realtà ai loro sogni. Casi individuali da una parte, casi anche collettivi di popolazioni miserabili, affascinate dal cinema e dalla televisione da cui attingono le beatitudini-risarcimento dell'oppio moderno, *benché* e *perché* vivono fuori del circuito dei consumi e degli standard individualisti.

D'altra parte bisogna ammettere che ci possa essere inversione perturbatrice dei processi di proiezione e di identificazione, specie negli adolescenti che vogliono vivere la vita di gang e disprezzano la felicità dello *happy end*. In questo senso la cultura di massa diviene, non più agente di adattamento, ma fermento di inadattamento; il duro, il fuorilegge divengono «i modelli»; la cultura di massa favorisce incontestabilmente le «ribellioni astratte» dei giovani, che erompono in tutti i punti della terra, ivi comprese, e soprattutto, le società più «integrate». (Non farò coro al concerto universale del conformismo per scagliare una pietra, da buon filisteo, sulle rivolte degli adolescenti; noterò soltanto che esse sono sopravvalutate nella loro estensione e sottovalutate nella loro profondità. Per estensione infatti, non concernono che un periodo passeggero della vita, ben presto cancellato dall'adattamento dell'età adulta; per profondità, recano in sé la contestazione più radicale del modo di vita nelle società moderne e rivelano un problema di fondo, sia perché denunciano la miseria umana sulla quale si fondano le società che si dicono più ricche economicamente o ideologicamente, sia perché non possono trovare altro fondamento che l'abisso nichilista in cui sono sprofondate le grandi trascendenze).

In altri termini, la cultura di massa si adatta ai già adattati e adatta gli adattabili, cioè integra alla vita sociale là dove gli sviluppi economici e sociali le forniscono un terreno fertile, per modo che la rivolta dell'età adolescente non può resistere a lungo e deve subire l'integrazione nel nuovo e grande strato dei consumi che aderisce al nuovo modo di vita. La sua dialettica circolare si svolge, dunque, al livello medio delle società occidentali dando vita per procura immaginaria ai bisogni della vita, ma stimolando in cambio questi bisogni nel senso dell'aspirazione al benessere e alla felicità.

Dovunque, in tutti i paesi, tale dialettica subisce o genera perturbazioni. Ma, perturbata o perturbatrice, introduce e diffonde al di fuori del proprio sistema funzionale, cioè sull'insieme del pianeta, i grandi modelli della vita nuova. In tal modo, abbraccia il pieno e il vuoto della civiltà che l'ha prodotta, la forza e la debolezza della sua espansione nel mondo. (...)

VISIONE MADRE

di Edgar Morin, da *Il cinema o l'uomo immaginario*, Feltrinelli, Milano 1982, pp. 169-171

(...) Complesso di reale e d'irreale, la fantasia si integra in questo complesso polimorfo di reale e di irreale che è il film. Non esiste un "aut aut" tra realismo e irrealismo del film, ma una totalità dialettica delle forme molteplici. Il veridico, il verosimile, l'incredibile, il possibile, l'idealizzato, lo stilizzato, gli oggetti nelle loro forme, la musica informe si mescolano con infinite possibilità di dosaggi.

Queste infinite possibilità si fissano e si cristallizzano in sistemi di finzione che variano, evolvono dalle origini del cinema, si moltiplicano secondo i bisogni messi in causa. La loro *cristallizzazione* permette, al di là dell'incessante movimento browniano di reale e irreale, di cogliere la determinazione sociologica del film. Ripetiamolo: ogni sistema di finzione è, *per se stesso*, un prodotto storico e sociale determinato. I due pilastri apparentemente intangibili fra i quali passa il flusso mescolato di realtà e di irrealtà filmica - l'oggettività fotografica e la soggettività musicale - sono anch'essi storicamente determinati; una nuova era, una nuova arte sono possibili, che potrebbero ignorare la musica o esaltarla, togliendo oggettività o soggettività agli oggetti... Inoltre, le cristallizzazioni filmiche sono continuamente in movimento perché sono appunto sensibili alle trasformazioni del mondo reale: agiscono come emissioni radioattive che squilibrano e riequilibrano il sistema attraverso mutazioni chimiche o formazioni di isotopi...

Se, dal punto di vista sociologico, la cosa più importante è la determinazione dei sistemi - oggetto ulteriore del nostro esame - dal punto di vista antropologico è essenziale l'infinita possibilità della dialettica di irreale e reale.

Quando il cinema si differenziò dal cinematografo allargando le braccia del sogno e della veglia, in questa rottura e, al tempo stesso, opposizione esso aprì un campo di complementarità strane, di mutazioni incessanti, di reversibilità irresistibili: i volti divennero paesaggi, i paesaggi volti, gli oggetti presero un'anima, la musica diede corpo alle cose. Lo spettatore si mise a navigare in un oceano infinito, in balia dei venti contraddittori e mutevoli che lo scagliano contro lo schermo per farlo aderire affettivamente alla sua visione e che lo allontanano da quello per ristabilire la distanza oggettiva. Trasmutazioni e turbini, ove si mescolano e lottano sogno e realtà, l'uno rinascente dall'altra: questa è la *specificità del cinema* di cui si cerca così ardentemente la squisita essenza, quando invece la sua essenza è la non-essenza, vale a dire il movimento dialettico. *Il cinematografo era l'unità indifferenziata o nascente dell'irreale e del reale. Il cinema è l'unità dialettica del reale e dell'irreale.*

Qui ancora, appare la purezza antropologica del cinema.

Essa copre tutto il campo del mondo reale, e lo mette a portata di mano, e tutto il campo del mondo immaginario, poiché partecipa tanto della visione del sogno quanto della percezione

della veglia. Il campo antropologico che va dall'io oggettivo (doppio) all'io soggettivo (sentimento di sé, anima), dal mondo soggettivo (antropo-cosmomorfismo) al mondo oggettivo (percezione pratica), sta virtualmente nel «campo» della macchina da presa.

Cumulando la qualità magica e la qualità oggettiva, portatore di tutti gli sviluppi magico-oggettivi possibili, il cinema è come una specie di grande matrice archetipica, che contiene in potenza e in embrione tutte le visioni del mondo; da qui la sua analogia con la visione-madre dell'umanità (concezione arcaica del mondo).

Ma, al contrario da questa, la visione del cinema è distolta dalla pratica. Essa è incorporata nell'estetica. Corrisponde contemporaneamente alla grande *estetica madre*, quella che copre tutti gli spettacoli della natura e tutto il campo dell'immaginario, tutti i sogni e tutti i pensieri. *Se l'estetica è il carattere proprio del cinema, il cinema è il carattere proprio dell'estetica: il cinema è la più vasta estetica che sia mai possibile.* Il che significa non tanto che il film sia superiore a un'altra opera d'arte, ma che il campo estetico del cinema è più vasto, tollera il più gran numero di forme artistiche possibili, e permette, idealmente, le opere più ricche possibili...

Fra tutte le estetiche possibili e tutte le possibili visioni del mondo, i film scelgono e determinano quelle che sono determinate dai bisogni umani attuali. Ne scaturiscono una visione dominante, un preponderante complesso di irreal e reale. L'antropologia ci riconduce ancora, insensibilmente, alla storia...

IL MEDIUM È IL MESSAGGIO

da *Gli strumenti del comunicare*, di Marshall McLuhan, il Saggiatore, Milano 1966, pp. 15-17

In una cultura come la nostra, abituata da tempo a frazionare e dividere ogni cosa al fine di controllarla, è forse sconcertante sentirsi ricordare che, per quanto riguarda le sue conseguenze pratiche, il *medium* è il messaggio. Che in altre parole le conseguenze individuali e sociali di ogni *medium*, cioè di ogni estensione di noi stessi, derivano dalle nuove proporzioni introdotte nelle nostre questioni personali da ognuna di tali estensioni o da ogni nuova tecnologia. È vero per esempio che, in seguito all'automazione, la nuova organizzazione della società umana tende a eliminare posti di lavoro. E questa è la conseguenza negativa. In senso positivo però l'automazione stessa crea dei «ruoli» e ricostituisce così una profondità di partecipazione nel lavoro e nella società umana che la tecnologia meccanica precedente aveva distrutto. Molti erano inclini ad affermare che il significato o il messaggio della macchina non doveva risiedere nella macchina in se stessa ma nell'uso che se ne faceva. Nella misura in cui essa di fatto modificava i nostri rapporti con gli altri e con noi stessi, non aveva comunque importanza che producesse fiocchi d'avena o Cadillac. La ristrutturazione del lavoro e della società umana era determinata dalla tecnica della frammentazione che è l'essenza della tecnologia della macchina. L'essenza della tecnologia dell'automazione è invece esattamente l'opposto. Essa è profondamente integrale e al tempo stesso decentratrice, proprio come la macchina era invece frammentaria, accentratrice e superficiale nel suo modellare i rapporti tra gli uomini.

In questo contesto può risultare illuminante l'esempio della luce elettrica. Essa è informazione allo stato puro. È un *medium*, per così dire, senza messaggio, a meno che non lo si impieghi per formulare qualche annuncio verbale o qualche nome. Questo fatto, comune a tutti i *media*, indica che il «contenuto» di un *medium* è sempre un altro *medium*. Il contenuto della scrittura è il discorso, così come la parola scritta è il contenuto della stampa e la stampa quello del telegrafo. Alla domanda: «Qual è il contenuto del discorso?» si deve rispondere: «È un processo mentale, in se stesso non verbale». Un quadro astratto è una manifestazione diretta di processi mentali creativi quali potrebbero apparire nei diagrammi dei cervelli elettronici. Ma ciò che stiamo esaminando sono le conseguenze psichiche e sociali dei diagrammi o degli schemi, nella misura in cui amplificano o accelerano processi già esistenti. Perché il «messaggio» di un *medium* o di una tecnologia è nel mutamento di proporzioni, di ritmo o di schemi che introduce nei rapporti umani. La ferrovia non ha introdotto nella società né il movimento, né il trasporto, né la ruota, né la strada, ma ha accelerato e allargato le proporzioni di funzioni umane già esistenti creando città di tipo totalmente nuovo e nuove forme di lavoro e di svago. Questo accadeva sia che la ferrovia agisse in un ambiente nordico o in un ambiente tropicale e indipendentemente dal carico, cioè dal contenuto, del *medium*. L'aeroplano, dal canto suo, accelerando la velocità dei

trasporti, tende a dissolvere le città, le organizzazioni politiche e le forme associative proposte dalla ferrovia, indipendentemente dall'uso che se ne può fare.

Torniamo alla luce elettrica. Che la si usi per un'operazione al cervello o per una partita di calcio notturna non ha alcuna importanza. Si potrebbe sostenere che queste attività sono in un certo senso il «contenuto» della luce elettrica, perché senza di essa non potrebbero esistere. Ma questo non fa che confermare la tesi secondo la quale «il *medium* è il messaggio», perché è il *medium* che controlla e plasma le proporzioni e la forma dell'associazione e dell'azione umana. I contenuti invece, cioè le utilizzazioni, di questi *media* possono essere diversi, ma non hanno alcuna influenza sulle forme dell'associazione umana. È anche troppo tipico l'equivoco in virtù del quale il «contenuto» di un *medium* ci impedisce di comprendere le caratteristiche del *medium* stesso. Soltanto oggi le industrie si sono rese conto dei vari tipi di attività in cui sono impegnate. Quando l'IBM ha scoperto che il suo lavoro non consisteva nel fabbricare apparecchiature per uffici o macchine per l'industria, ma nel produrre informazioni, ha cominciato ad avere chiare prospettive sull'avvenire. La General Electric Company, invece, che trae una parte considerevole dei propri profitti dalle lampadine e dagli impianti di illuminazione, non ha ancora scoperto di far parte, esattamente come l'American Telephone & Telegraph, dell'industria che trasporta informazioni.

La luce elettrica non appare a prima vista un *medium* di comunicazione proprio perché non ha un «contenuto». E questa è una prova senza pari di come la gente trascuri l'esame dei *media*. Soltanto quando viene usata per diffondere il nome di una marca, ci si accorge che la luce elettrica è un *medium*. Ci si accorge, cioè, non della luce ma del suo «contenuto», in altre parole di quello che è di fatto un altro *medium*. Il messaggio della luce elettrica è, come quello dell'energia elettrica nell'industria, totalmente radicale, permeante e decentrato. Luce ed energia infatti sono due cose diverse per gli usi che se ne fanno, ma nella società umana eliminano fattori di tempo e di spazio esattamente come la radio, il telegrafo, il telefono e la TV, creando una partecipazione in profondità. (...)

QUARTA SEZIONE PRODUZIONE E CONSUMI

INTRODUZIONE

Il brano di Luhmann che apre questa sezione definisce la comunicazione «inverosimile». Le condizioni per cui l'attuazione della comunicazione ed il suo successo sono inverosimili risiedono in situazioni che escludono il "faccia a faccia" con relative difficoltà per la cattura dell'attenzione, nelle resistenze all'accettazione del messaggio e, soprattutto, nell'isolamento e nella natura individuale della coscienza, che postula la necessità di traduzione dalla "lingua dell'io" alla "lingua del tu"¹.

Ma la comunicazione avviene, e senza di essa non vi sarebbero relazioni umane, nè vita. Osservando il problema da questa angolazione si ottiene una scala di valutazione dei problemi e dei risultati, in qualche modo, "rovesciata". Anzichè partire dal concetto di un "ordine" da mantenere e possibilmente da migliorare, si parte da quello di un «inverosimile dominato», in cui ogni ordine rinvia al problema delle dinamiche della sua esistenza, decomposizione, ricomposizione.

La «tesi dell'inverosimile» - spiega Luhmann - non si preoccupa di garantire la perpetuazione delle condizioni date, poichè il «problema cruciale non è come ottenere miglioramento pratici, ma quello teorico pregiudiziale a ogni miglioramento: come si può costruire un ordine che trasforma l'impossibile in possibile e l'inverosimile in verosimile?»

Secondo Luhmann la «comunicazione inverosimile» diventa possibile quando è regolata dai sistemi che costituiscono il sistema sociale: il sistema «è l'area di passaggio della comunicazione da inverosimile a verosimile».

Ritorniamo, quindi, al concetto di «sistema».

Se, come abbiamo affermato, l'industria culturale è un sistema - insieme di elementi, stati, eventi, reazioni - la definizione e qualificazione della nozione è indispensabile. *Prima definizione di sistema* di Morin - secondo brano tratto da *Il Metodo* - oltre a chiarire i concetti

¹ J. Lotman, *Testo e contesto, Semiotica dell'arte e della cultura*, Laterza, Roma-Bari 1980, p.38.

di «organizzazione», «emergenze», «vincoli», evidenzia il carattere «uno e molteplice», «uno e diverso» dei sistemi e le relazioni di «complementarità, concorrenza, antagonismo» che in essi si stabiliscono. È nei sistemi che - ci ricorda Morin - si intensificano le omogeneità e le omologie ma anche le diversità e le differenziazioni che conducono a un'organizzazione flessibile e complessa.

Il brano tratto da «*Sociodinamica della cultura*» di Abraham Moles, dedicato alle caratteristiche generali dei circuiti culturali, va letto alla luce di questi chiarimenti. Il libro di Moles, edito in originale nel 1967, rimane un buon strumento per l'individuazione dei settori del sistema di industria culturale e l'analisi dei processi produttivi culturali.

Operare in esso una scelta è risultato assai difficile, proprio perchè la scomposizione del sistema che opera - utilmente corredata da una grande abbondanza di grafici che schematizzano i circuiti produttivi - mal si adatta ad un volume che si propone di introdurre a un approccio generale e complessivo.

Ma il nostro è anche un tentativo di rendere presente e pressante la necessità di considerare la totalità come una somma di parti che mantengono una loro autonomia, principi organizzativi autonomi, scissioni e conflitti interni, azioni e retroazioni specifiche. E di invitare ad appropriarsi degli strumenti attualmente disponibili ad affrontare questa segmentazione: fra questi il testo di Moles può offrire notevoli spunti.

Inoltre, il brano presentato ci è funzionale in quanto presenta il produttore - direttamente e personalmente o indirettamente e impersonalmente - inserito in gruppi e in sistemi nei quali egli agisce e che retroagiscono su di lui (oltre che su se stessi).

Il problema dei «sistemi di reazione» introdotto da Moles - l'influenza che il pubblico, la critica, il mercato esercitano sui sistemi produttivi - apre alla considerazione delle interrelazioni fra produzione e consumo. Abbiamo scelto di introdurre tale tema attraverso un famoso - e frequentemente utilizzato proprio a tal fine - brano di Marx, tratto dall'introduzione a *Per la critica dell'economia politica*. Per Marx l'interrelazione fra soggetto e oggetto si riflette - attraverso mediazioni e relazioni sociali - nelle interrelazioni fra i sistemi della produzione e quelli del consumo: mentre la produzione produce l'oggetto del consumo, il modo di consumo, l'impulso al consumo, quest'ultimo è produttore di nuovi bisogni, crea nuova produzione e attualizza, completa, dà *finish* al prodotto: «*solo nel consumo il prodotto diviene un prodotto effettivo*»².

Inoltre, il consumo «*pone idealmente l'oggetto della produzione come immagine interiore, come impulso e come scopo. Esso crea gli oggetti della produzione in forma ancora soggettiva*»³. È nella vita vissuta, nella soggettività, nella metabolizzazione operata dai sistemi del pubblico, nell'«anima e carne» che essi sono capaci di conferire ai prodotti

² Karl Marx, *Introduzione a "Per la critica dell'economia politica"*, ora ne *Il Capitale*, I, Einaudi, Torino 1975, pp. 1150-1151.

³ *ibidem*.

dell'industria culturale, che il sistema produttivo ha da sempre trovato le ragioni e le possibilità della sua esistenza.

Ma come, e perchè la produzione di «oggetti per soggetti» e di «soggetti per oggetti» si struttura “spontaneamente” in stratificazioni corrispondenti a fasce socio-culturali?

Per Bourdieu autore del quinto brano della sezione, tratto da *La Distinzione*, ciò «non è né il semplice effetto dell'imposizione che la produzione dovrebbe esercitare sul consumo, né l'effetto di una ricerca consapevole, per cui sarebbe la produzione ad andare incontro ai bisogni dei consumatori; bensì il risultato dell'oggettiva orchestrazione di due logiche relativamente indipendenti, quella dei campi di produzione e quella del campo del consumo». Alla base di incontri apparentemente spontanei sta allora «un sistema di schemi incorporati», costituitisi nel corso della storia collettiva, che vengono poi acquisiti nel corso della storia individuale, e che funzionano *in forma pratica e per la pratica*.

Questi schemi costituiscono «strutture sociali incorporate» alla base dei principi di divisione (modellati dall'esperienza della divisione sociale) e del senso dei limiti (modellato dall'esperienza pratica dei limiti oggettivi).

Così, con l'inserimento degli individui nei sistemi cui appartengono e che creano, e in cui si strutturano categorie, forme di pensiero, espressione e azione e si determinano le composizioni dei «capitali culturali», si spiegano anche le scelte, di produzione o di consumo, ma anche di amicizia o di amore.

Il compito del ricercatore non è allora solo quello di rilevare e misurare quali e quante scelte si compiano, ma anche quello di «interrogarsi sul rapporto esistente tra i principi di divisione e le divisioni sociali (...) che ne costituiscono il fondamento; come pure sulle variazioni nell'uso di questi principi»⁴.

I *prodotti* dell'industria culturale sono *testi*. Il momento del “consumo” comporta dunque una doppia, indissolubile attualizzazione delle loro virtualità: dà loro *finish* in quanto prodotti, ne “chiude” e definisce il senso in quanto testi.

«Le comunicazioni di massa, per la loro diffusione,» - scrive Paolo Fabbri in una nota a *Le comunicazioni di massa in Italia: sguardo semiotico e malocchio della sociologia* - «sono il luogo dove il minimo di imprevedibilità del messaggio si accompagna al massimo di imprevedibilità sulla ricezione di questo. Potremmo dire che, se il loro modello è il plagio, le comunicazioni di massa hanno sempre, come effetto, la duplicità.» Ciò perchè i testi vengono letti «secondo codici culturali diversi nel tempo e nello spazio». Questo collega immediatamente il lavoro sulla comunicazione di massa a quell'ambito dello studio della ricezione che cerca «nel testo ciò che il destinatario vi trova in riferimento ai propri sistemi di significazione e/o in riferimento ai propri desideri, pulsioni, arbitrii.»⁵

⁴ Pierre Bourdieu, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Il Mulino, Bologna 1983., p. 457.

⁵ Cfr. Umberto Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano 1990, p. 17-22: «Se negli ultimi tempi il privilegio conferito all'iniziativa del lettore (come unico criterio di definizione del testo) acquista eccezionali caratteristiche

Il "problema della ricezione" - nato dalla constatazione dell'intervento attivo del lettore - è ricco di tradizione e bibliografia specifica⁶. Senza alcuna ambizione di riassumere qui tematiche e interrogativi, vogliamo soltanto indicare alcuni dei "luoghi" e dei nodi in e attraverso cui si svolge la negoziazione tra testi, intenzioni e lettori, tramite quattro brani dedicati al problema del "consumo" testuale.

Il primo - *Le Differenze dei codici*, tratto da *La struttura assente* (1968) di Umberto Eco - mette in rilievo l'importanza della «circostanza» come «luogo sociale» della comunicazione, che rende possibile la scelta delle denotazioni e delle connotazioni, pur non riuscendo ad eliminare distorsioni, arricchimenti, impoverimenti, derivanti dalla fondamentale «inverosimiglianza» del processo comunicativo.

Nel secondo - *l'Intertesto*, tratto da *Il piacere del testo* - Roland Barthes, coerentemente con l'annuncio della «nascita del lettore» come luogo di concentrazione della molteplicità di scritture e di culture di cui il testo è composto⁷, descrive modalità di lettura che poco o nulla hanno a che vedere con le «istruzioni per la produzione di significato»⁸ fornite dai testi, con le "intenzioni" conscie degli autori o con le possibili citazioni e parafrasi involontarie. Se, infatti, possiamo definire l'intertesto come l'«insieme di testi che entrano in relazione in un dato testo» sia in rapporto agli altri di uno stesso autore, che alla tradizione e ai modelli letterari espliciti o impliciti cui esso può fare riferimento⁹ ed esercitare una analisi intertestuale in relazione alla produzione letteraria precedente o contemporanea al testo, non possiamo non tenere conto del fatto che nulla può vietare al "lettore reale" di mettere in opera una intertestualità libera e slegata da imperativi testuali o da considerazioni di carattere storico, seguendo percorsi del tutto individuali.

La sociologia delle comunicazioni di massa non è stata e non è estranea alla presa di coscienza delle distorsioni e delle «aberrazioni» possibili nel processo comunicativo: che la collocazione sociale e la cultura del destinatario influenzino le sue capacità e modalità di

di visibilità, di fatto il dibattito classico si articolava anzitutto intorno all'opposizione fra questi due programmi:

I. si deve cercare nel testo ciò che l'autore voleva dire;

II. si deve cercare nel testo ciò che esso dice, indipendentemente dalle intenzioni del suo autore.

Solo accettando il secondo corno dell'opposizione si poteva successivamente articolare l'opposizione fra:

(b1) Bisogna cercare nel testo ciò che esso dice in riferimento alla propria coerenza testuale e alla situazione dei sistemi di significazione a cui si rifà;

(b2) bisogna cercare nel testo ciò che il destinatario vi trova in riferimento ai propri sistemi di significazione e/o in riferimento ai propri desideri, pulsioni, arbitrii.»

⁶ Per orizzontarsi in questo arcipelago si vedano: P. Pugliatti, *Lo sguardo nel racconto*, Zanichelli, Bologna 1985; P. Pugliatti, M. Ferraresi, "Il lettore: modelli ed effetti dell'interpretazione", *Versus*, 52-53, 1989; D. Ferrari Bravo, "La ricezione tra teoria e prassi poetica", *Carte semiotiche*, 2, ottobre 1986; M. Ferraris, *La svolta testuale*, Unicopli, Pavia 1984; G. Franci, *L'ansia dell'interpretazione*, Mucchi, Modena 1989, P. Violi, "Du côté du lecteur", *Versus*, 31-32, 1982.

⁷ Roland Barthes, *The death of the author*, trad. ingl. da originale in tedesco del 1968 in *Image-music-text*, Fontana-Collins, Glasgow 1978, cit. in Janet Wolff, *Sociologia delle arti*, Il Mulino, Bologna 1981, p. 169.

⁸ Cfr. Umberto Eco, *I limiti dell'interpretazione*, cit. pp. 1721.

⁹ Cfr. Angelo Marchese, *Dizionario di retorica e di stilistica*, Mondadori, Milano 1981, p. 149-50.

lettura, che esistano strategie di percezione, interpretazione, memorizzazione in relazione a interessi, attitudini, età, sesso e grado di istruzione, che il processo comunicativo sia intrinsecamente selettivo e influenzato dai rapporti sociali, sono acquisizioni dovute tutte alla ricerca empirica¹⁰. In *Regole di cotesto e regole di contesto: competenza comunicativa e regole sociolinguistiche*, tratto da *Le comunicazioni di massa in Italia: sguardo semiotico e malocchio della sociologia*, di Paolo Fabbri (1973), la polemica dell'autore verte soprattutto sui metodi e le tecniche di rilevazione e sulle impostazioni di ricerca: la sua ipotesi «differenziale» - riferita alle classi popolari, ma riferibile alla molteplicità di culture e di linguaggi esistente in ogni società complessa, e che tiene conto degli «orientamenti funzionali» delle diverse culture - fonda una «antropologia culturale di massa» e impone, a partire dalla semiotica e dalla sociolinguistica, la «riutensilizzazione» dello studioso.

Abbiamo messo in evidenza come i testi vengano letti «secondo codici culturali diversi nel tempo e nello spazio», a partire dalla cultura e dall'orientamento funzionale della cultura del lettore e dai «luoghi sociali» della lettura. Ed anche che le modalità di lettura - oltre ad essere influenzate dalle «istruzioni» del testo - lo sono anche dall'intertestualità possibile in quel «testo infinito» al di fuori del quale è «impossibile vivere»¹¹.

Nel brano tratto dal *Progetto di ricerca sull'utilizzazione dell'informazione ambientale* di Umberto Eco e Paolo Fabbri (1978) l'oggetto dell'analisi si sposta infine sulle «attività negoziatrici» che si compiono nell'affrontare «insiemi testuali» commisurati a «insiemi di pratiche testuali depositate», all'interno di un flusso comunicativo da considerare sincronicamente e diacronicamente. Tale situazione comunicativa evidenzia che i codici di lettura dei testi - oltre a differenziarsi storicamente, geograficamente, socialmente, culturalmente - mutano durante le attività negoziatrici e sono inoltre disomogenei per uno stesso individuo, nei diversi momenti e circostanze della sua vita sociale.

Gli aspetti evidenziati da Eco e Fabbri riguardano una «cultura di massa», la cui esistenza

¹⁰ Le acquisizioni dovute alla ricerca empirica sui consumi e sugli effetti hanno sottolineato la selettività intrinseca alla dinamica comunicativa - inerente tanto alle caratteristiche individuali, quanto connessa con la rete dei rapporti sociali che costituiscono l'ambiente e formano i gruppi di cui l'individuo è parte - e la non linearità dei processi per cui si determinano gli effetti sociali dei media e si sono saldate (anche se non sempre e non del tutto esplicitamente) con quelle della semiotica (cfr. M. Wolf, *Teorie delle comunicazioni di massa*, cit., pp. 110-136). Questo processo ha portato infine a paragonare a una «conversazione» la negoziazione fra strategie testuali che descrivono le «intenzioni» del testo e le iniziative degli interpreti; fra il flusso ininterrotto di immagini, suoni, parole, segni, informazioni che il sistema dei media riversa sul consumatore e la ricomposizione e strutturazione che egli ne opera, in un paradigma che abbandona definitivamente l'idea di comunicazione mass-mediale come comunicazione mono-direzionale. (Cfr. Gianfranco Bettetini, *La conversazione audiovisiva. Problemi dell'enunciazione filmica e televisiva*, Bompiani, Milano 1984).

¹¹ «La natura testualizzata dell'universo delle comunicazioni di massa ha profonde conseguenze sulle modalità di fruizione dei media stessi: è probabile che la competenza interpretativa dei destinatari, più che su codici esplicitamente appresi e riconosciuti in quanto tali, si fondi e si articoli soprattutto su aggregati di testi già fruiti. Anche per gli emittenti - accanto alla conoscenza dei codici - è probabile che operi una competenza testuale orientata sul valore (il successo) dei precedenti, su «ricette» e «formule» assestate. Nella comunicazione di massa, l'orientamento al testo già fruito o già prodotto è dunque un criterio comunicativo «forte», vincolante; ciò conduce, soprattutto per i destinatari, a una competenza interpretativa nella quale il richiamo ai precedenti e il confronto intertestuale hanno un'elevata vischiosità.» M. Wolf, *Teorie delle comunicazioni di massa*, cit., p. 129.

viene messa in forse proprio dalla diversità delle tipologie dei processi di negoziazione e integrazione possibili: per avvicinare un lettore al quale è impossibile «vivere al di fuori del testo infinito», uno dei compiti della sociologia della cultura sta nel cercare di approssimarsi il più possibile alla determinazione dei testi e degli «insiemi testuali» che compongono, in una data società e in un dato momento storico, il sistema di riferimento della lettura. Per ricostruirlo vanno presi in considerazione non solo le culture i linguaggi e gli orientamenti dei differenti strati socio-culturali e le dinamiche di produzione testuale, ma anche i diversi processi di formazione degli orizzonti d'attesa e delle enciclopedie individuali, nell'interazione con i sistemi di socializzazione e formazione, nel tentativo di costruire una geografia dei processi di negoziazione.

In parte dedicato a queste tematiche è anche il testo di Barbero, *Memoria narrativa e industria culturale*. Una delle direzioni di ricerca indicate dall'autore riguarda infatti gli «usi popolari della cultura di massa». «Si tratta di indagare» - egli scrive - «l'attività che si esercita negli usi che i differenti gruppi (...) fanno di ciò che consumano, le loro grammatiche di ricezione e di decodificazione». Ma il brano di Barbero è anche una delle rare occasioni in cui la cultura di massa viene affrontata non a partire dal modello di cultura colta - di cui essa sarebbe la degradazione - ma da quello della cultura popolare.

Questa direzione di ricerca si rivela peculiarmente storica: il «il massivo non è qualcosa di completamente esterno, qualcosa che venga a invadere e corrompere il popolare dal di fuori, bensì lo sviluppo di certe virtualità già inscritte nella cultura popolare del XIX secolo».

Bisogna allora indagare le «negazioni» e le «mediazioni» attraverso cui la cultura di massa si è sovrapposta a quella popolare e l'ha inglobata; ha «recuperato» il popolare e ne ha fatto la propria «base». Indagare «sulla presenza nella cultura di massa di codici popolari di percezione e di riconoscimento, di elementi della sua memoria narrativa e iconografica» come, ad esempio, lo «schematismo» e la «ripetizione».

In un ambito di interessi affine si colloca anche il brano di Louis Chevalier nel quale - mentre si evidenziano il carattere di «processo attivo, fatto di negoziazioni e integrazioni» dell'attività di comprensione¹² e l'importanza dell'«orientamento funzionale» della cultura in cui questo processo avviene (nel caso in questione un orientamento «endoforico e contestualizzato»¹³) - prende forma inconsueta anche l'aspetto «interattivo» del processo comunicativo.

In questo brano l'attività del lettore si raddoppia: da un lato la lettura come messa in atto delle virtualità del testo, dall'altro il tentativo di intervento diretto sulla scrittura, tramite la pressione sull'autore, invitato a mediare fra suggerimenti del pubblico e testo.

Con le proposte e le correzioni indirizzate direttamente a Sue e le sollecitazioni esercitate

¹² Cfr. U.Eco, P.Fabbi, *Progetto di ricerca sull'informazione ambientale*, in «*Problemi dell'informazione*», n.4, 1978, pp. 555-597.

¹³ Cfr. Paolo Fabbi, *Le comunicazioni di massa in Italia: sguardo semiotico e malocchio della sociologia*, in «*Versus*», n. 5, 1973, pp. 58-109.

tramite le lettere ai giornali, i lettori dei *Misteri di Parigi* manifestavano l'impazienza «dell'escluso che crede di aver diritto a prendere la parola in difesa dei propri interessi»¹⁴ e la volontà di intervenire nel processo comunicativo, "usando" l'autore per portare a compimento quell' «oggetto» che sentivano di possedere «in forma ancora soggettiva», «come immagine interiore, come bisogno»¹⁵.

Abbiamo lasciato per ultimi - falsando un poco l'ordine reale di presentazione dei brani - i due testi di Lotman e Ong perchè spostano l'attenzione sul problema dei linguaggi e dei mezzi della comunicazione. Il primo - tratto da *Testo e contesto* - evidenzia che l'analisi dei testi e dei messaggi deve, nel campo delle comunicazioni di massa, tener conto che essi si basano sull'uso contemporaneo e interrelato di più linguaggi: il cinema, affrontato nel brano di Lotman, ma anche il giornale, il libro, la televisione, la radio, si basano tutti su sistemi pluri-linguistici percepiti comunemente come mono-linguistici.

L'autore analizza quindi i meccanismi di integrazione che intervengono a fondere in un unico insieme le diverse strutture semiotiche: le autodescrizioni, che determinano un sistema di attese e di interpretazioni che spingono il sistema verso l'unità di comportamento; la «creolizzazione» delle diverse lingue, che esercitano l'una sull'altra una influenza profonda. Una "mescolanza" che, tuttavia, può passare inosservata perché di solito l'insieme viene considerato attraverso le descrizioni che esso dà di sé.

Il brano di Walter Ong evidenzia, invece come l'introduzione di ogni nuova tecnologia (stampa, fotografia, telefono, radio, televisione, reti informatiche e telematiche) abbia mutato gli usi e le funzioni di quelle che le preesistevano innescando processi complessi. In tempi di «oralità elettronica» il discorso telefonico, radiofonico, televisivo, ristruttura le forme del discorso interpersonale, è influenzato dalla parola scritta del libro, del giornale, della telescrivente, del fax, del video del computer, che a loro volta risentono sensibilmente delle forme del "nuovo" discorso orale¹⁶. Ma anche quando la stampa era l'unico mezzo di diffusione allargata, le sue relazioni e retroazioni con l'oralità e la scrittura si impongono con evidenza: «non solo il discorso, la scrittura e la stampa coesistono, ma ognuno di essi manifesta una chiara consapevolezza dell'esistenza di tutti gli altri»¹⁷.

Storicamente era stata l'oralità a fornire alla scrittura le forme e gli oggetti del discorso e della narrazione, mentre con l'introduzione della scrittura il discorso orale aveva risentito degli imperativi di ordine, concettualizzazione, astrazione di cui la scrittura si faceva portatrice. A sua volta la scrittura entra nella stampa, della quale è presupposto, contenuto, forma, *stile*, ma in conseguenza di essa, che «rese possibile uno stretto controllo della

¹⁴ W. Benjamin, *L'autore come produttore*, cit. p. 203.

¹⁵ Karl Marx, *Introduzione a "per la critica dell'economia politica"*, ora ne *Il Capitale*, I, Einaudi, Torino 1975, pp. 1150-1151.

¹⁶ Cfr. Walter J. Ong, *Interfacce della parola*, Il Mulino, Bologna 1989 e id. *Oralità e scrittura*, Il Mulino, Bologna 1986.

¹⁷ Cfr. il brano di W. J. Ong riportato in questa sezione.

situazione»¹⁸, prende a strutturarsi in paragrafi e capitoli, coerentemente con la concezione del libro come repertorio di informazioni reperibili tramite indice: «dopo l'invenzione della stampa, ciò che si scriveva veniva sempre più considerato qualcosa da collocare infine in un luogo stabilito»¹⁹.

Ma oltre a agire e retroagire l'una sull'altra oralità, scrittura e stampa hanno convissuto (e convivono) come tre fra le principali componenti di un *sistema comunicativo*, nel quale le interrelazioni, le azioni e le retroazioni fra linguaggi, forme e modi della comunicazione, tra usi e funzioni dei mezzi sono state (e sono) di gran lunga più complesse di quelle qui accennate, perchè ciascun mezzo ha di volta in volta stabilito relazioni biunivoche con tutte le altre componenti del sistema, provocando una de-riorganizzazione complessiva e simultanea di tutte le componenti e delle relazioni che ogni componente intratteneva con le altre: questo significa, come scrive Ong, «che siamo ancora circondati da tutti i vecchi media, che hanno un vigore mai posseduto in precedenza ma anche che stanno producendo cose che non avevano mai prodotto prima d'ora»²⁰.

In questo brano, Ong stabilisce inoltre un nesso fra questo processo e le modificazioni che la percezione sensoriale registra in un mondo di telefoni, aerei, registratori, in cui distanze e territori sono rimisurati e rimodellati dai mezzi di comunicazione, e indica implicitamente la relazione fra il mutare delle condizioni essenziali dei modi di comportamento e di pensiero e la riorganizzazione delle strutture del discorso.

L'«oralità elettronica» impone una rivisitazione di tutte le «vecchie» dinamiche tra oralità e scrittura (e tra differenti stadi dell'oralità e della scrittura) che si rivela inscindibile dalla ricostruzione degli stati della cultura e della coscienza in rapporto alla molteplicità di dimensioni e variabili dei «mondi che abbiamo perso»²¹: in altre parole in rapporto necessario con la storia.

¹⁸ *ibidem*.

¹⁹ *ibidem*.

²⁰ *ibidem*.

²¹ L'espressione si rifà al titolo di un saggio di demografia storica di Peter Laslett (*The World We Have Lost*, London, Methuen, 1965) trad.it. *Il mondo che abbiamo perso*, Jaka Book, Milano 1979.

LA COMUNICAZIONE INVEROSIMILE

di Niklas Luhmann. in "Prometeo", a.1, n.1 (1983), pp. 38-45

(...) La comunicazione è inverosimile, a dispetto del fatto che noi la pratichiamo ogni giorno e che senza di essa non potremmo vivere. È necessario prima di tutto comprendere questa inverosimiglianza mascherata, e ciò presuppone un grande sforzo di controfenomenologia. Vi si perviene abordando la comunicazione non come fenomeno, ma come problema, rinunciando cioè a cercare un concetto onnicomprensivo della realtà e chiedendosi prima di tutto come è possibile la comunicazione.

Così facendo, ci si scontra subito con una serie di problemi e di ostacoli che la comunicazione deve superare prima di aver luogo. La prima inverosimiglianza è che un uomo comprende ciò che un altro intende dire, malgrado l'isolamento e la natura individuale delle loro coscienze. Ogni senso non può essere compreso se non in rapporto a un contesto e, in ciascuno di noi, è prima di tutto il contenuto della memoria a fungere da contesto.

La seconda inverosimiglianza riguarda la possibilità di raggiungere i ricettori. È inverosimile che una comunicazione raggiunga persone diverse da quelle presenti nella situazione data. È un problema di estensione spazio-temporale. Il sistema di interazione tra presenti funziona nella pratica in modo soddisfacente per assicurare l'attenzione necessaria alla comunicazione, e si disintegra quando i presenti fanno conoscere in modo inequivocabile il loro desiderio di non comunicare. Al di fuori dei limiti del sistema interattivo, non si riesce a fare osservare le regole specifiche del caso. Di conseguenza diventa inverosimile che la comunicazione possa presupporre l'attenzione anche quando è incanalata da mezzi mobili e impercettibili.

In altre situazioni, la gente ha altro da fare.

La terza inverosimiglianza è quella del successo. Anche quando una comunicazione viene compresa, non è detto che essa sia anche accettata. Per successo della comunicazione, intendo che il recettore utilizzi il contenuto selettivo della comunicazione come premessa del proprio comportamento, la ricolleggi alla selettività di nuove selezioni, e ne rinforzi così la selettività specifica. Assumere come premessa il proprio comportamento può significare agire secondo le direttive corrispondenti, ma anche vivere, pensare e assimilare altri elementi conoscitivi a patto che l'informazione considerata sia esatta. Queste inverosimiglianze non sono solo d'ostacolo alla ricezione del messaggio da parte del destinatario, ma agiscono inoltre come soglia di scoraggiamento fino all'abbandono della comunicazione che è così condannata all'insuccesso. La regola che stabilisce l'impossibilità della non-comunicazione vale solo all'interno dei sistemi d'interazione tra presenti e, anche in questo caso, si limita a fondare l'esistenza della comunicazione, ma mai il suo contenuto. Si rinuncerà dunque a comunicare ogni volta che la ricezione, la comprensione e il successo non sembreranno sufficientemente assicurati.

Ma, senza comunicazione, non può fondarsi nessun sistema sociale perché sono le inverosimiglianze del processo di comunicazione, e i mezzi per superarle e trasformarle in verosimiglianze, a costituire i sistemi sociali. In questo senso è possibile pensare al processo di evoluzione socioculturale come a una sequenza di aggiustamenti e sviluppi delle condizioni necessarie ad una comunicazione efficace, che funge da "pivot" per i sistemi elaborati della società. Non si tratta, evidentemente, di un semplice processo di crescita, ma di un processo selettivo che stabilisce, tra i vari tipi di sistemi sociali, quali siano possibili e quali invece siano esclusi a causa della loro accentuata inverosimiglianza.

Queste tre inverosimiglianze si rafforzano tra loro. Non si può eliminarle una per volta e trasformarle simultaneamente in verosimiglianze. La soluzione di un problema rende più difficile quella degli altri: quando si comprende esattamente un messaggio, vi sono numerose ragioni per rifiutarlo. Quando invece la comunicazione varca la soglia dei presenti, la comprensione è più difficile e il rifiuto di nuovo più facile. (...)

La legge, per la quale le inverosimiglianze si rafforzano reciprocamente e le soluzioni di certi problemi riducono la possibilità di risolverne altri, sta a indicare che non esiste una strada che conduce direttamente al miglioramento continuo della comprensione tra gli uomini. Chiunque cerchi una soluzione in questa direzione si trova di fronte a un problema di crescita che implica esigenze sempre più inconciliabili. Nel sistema moderno della comunicazione di massa, abbiamo l'impressione che in generale le cose funzionino e perciò ci comportiamo come se i problemi siano stati già risolti; anzi non li percepiamo neppure quando lavoriamo in una stanza di redazione o in una stazione radio. Occorre invece chiedersi se le strutture della società moderna non siano essenzialmente determinate proprio dal fatto che le soluzioni si oppongono reciprocamente e generano continuamente nuovi problemi.

Una teoria di questo tipo presuppone un concetto tale da comprendere l'insieme dei dispositivi che consentono la trasformazione della comunicazione da inverosimile a verosimile per tutti e tre i grandi problemi già definiti. Propongo di chiamare "media" tali dispositivi. (...)

Le scienze sociali hanno utilizzato successivamente il concetto di "media" in due accezioni differenti, e ormai esso è comprensibile solo in funzione del contesto o grazie a spiegazioni supplementari. L'idea di porre questo concetto in relazione al problema dell'inverosimiglianza del processo comunicativo, e quindi di definirlo tramite la sua funzione, potrebbe dissipare i malintesi e chiarire il significato e la portata di tre tipi differenti di "media".

Il mezzo che estende la comprensione al di là della percezione primaria è il linguaggio. Esso utilizza le generalizzazioni simboliche per sostituire, rappresentare e unire le percezioni, o risolvere i problemi di comprensione univoca che ne derivano. In altri termini il linguaggio ha la potenzialità specifica di rendere l'impressione della comprensione univoca utilizzabile per il prosieguo della comunicazione, indipendentemente dalla fragilità di questa impressione.

Quanto ai mezzi di diffusione, il termine "massmedia" non li definisce a sufficienza. In

particolare l'invenzione della scrittura serve, da sola, a superare i limiti del sistema di comunicazione faccia-a-faccia. Per lo stoccaggio delle informazioni, i "media" di diffusione possono servirsi della scrittura, ma anche di altri mezzi. Essi hanno sulla cultura effetti selettivi da non sottovalutare: pur allargando in misura considerevole la memoria disponibile per le comunicazioni ulteriori, la riducono a causa della loro intrinseca selettività.

In generale la teoria della comunicazione si è interessata soprattutto di questi due tipi di "media". Il quadro complessivo risulta perciò squilibrato. Non si arriverà a una teoria che comprenda tutti i problemi della comunicazione nella società se non ci si chiede quali sono i "media" capaci di assicurare il successo della comunicazione.

I "media" di terzo tipo possono essere definiti come mezzi di comunicazione, perché tramite essi si raggiunge pienamente l'obiettivo della comunicazione. A livello dei sistemi sociali, Parsons cita come "media" di questo tipo il denaro, il potere, l'influenza e i vincoli morali. Io aggiungerei la verità nel sistema delle scienze e l'amore nel sistema delle relazioni intime. Questi diversi "media" operano, all'interno del sistema sociale, nei livelli superiori di civiltà o, all'interno dei sottosistemi primari, nelle società moderne. È possibile così stabilire fino a che punto una crescita delle possibilità di comunicazione costituisca un fatto sistematico nel corso del processo evolutivo e comporti la differenziazione di quei sistemi individuali che danno vita all'economia, alla politica, alla religione, alle scienze, ecc. (...)

Dopo l'invenzione della stampa, i conflitti tra questi mezzi di comunicazione si sono intensificati fino al punto di porre la premessa di un unico fondamento naturale, morale e giuridico: ragion di Stato e amore-passione, verità scientifica acquisita con rigore metodologico, denaro, e giustizia. Questi concetti si servono di differenti processi comunicativi la ragion di Stato, per esempio, utilizza l'apparato militare e la gerarchia amministrativa, l'amore passione si serve del salotto, della lettera (pubblicabile) e del romanzo - e raggiungono la differenziazione dei sistemi funzionali che rendono possibili la rinuncia all'ordine feudale e il passaggio alla società moderna.

Da questo abbozzo riassuntivo si rivela il duplice aspetto della nostra concezione teorica. L'ordine nasce nel momento in cui una comunicazione inverosimile diventa, nonostante tutto, possibile ed è regolata dai sistemi sociali. Parallelamente, l'inverosimiglianza della diffusione, sebbene possa essere sconfitta dalla tecnologia, fa crescere l'inverosimiglianza del successo. I cambiamenti delle tecniche di comunicazione pongono la cultura dinanzi a nuove esigenze. Il suo modello organizzativo di persuasione subisce l'influenza delle modificate condizioni di plausibilità: alcuni orientamenti generali come il "culto del ricordo" - sono abbandonati; altri - come il "culto della novità" - diventano possibili.

Ciò che più colpisce, nell'insieme, è la tendenza alla differenziazione e alla specificazione, e, quindi, la necessità di istituzionalizzare una parte sempre più consistente dell'arbitrario. Nello stesso tempo, come sempre avviene nell'evoluzione della vita, si accelerano i ritmi di cambiamento al punto che la capacità di dominio delle crescenti inverosimiglianze deve organizzarsi, a partire dalla situazione esistente, a una velocità sempre più alta; di conseguenza la stessa capacità di dominio, per semplici ragioni di tempo, diventa nell'insieme ancor più inverosimile e segue percorsi sempre più rapidi.

Le riflessioni teoriche suscitate oggi dall'avvento dei nuovi "massmedia" sono il segno di una definizione ristretta dei problemi; esse infatti, partendo dal concetto di massa, riguardano gli effetti dei "media" sul comportamento individuale. In un'ottica del genere le conseguenze sociali sono spiegate dalle accentuate deformazioni dei comportamenti individuali ad opera della stampa a grande tiratura, del cinema e della radio. Finora sono stati analizzati in questa prospettiva anche i cambiamenti interni al settore, come la crescita di accessibilità delle trasmissioni, e tutte le forme di comunicazione oggi possibili a domicilio. Ovviamente non si tratta di rifiutare questo orientamento di ricerca; va osservato, tuttavia, che in tal modo si riduce la problematica e si rischia perciò di sfiorare e non già di comprendere le modificazioni più profonde.

La società costituisce sempre un sistema differenziato: lungi dall'essere una semplice composizione di un gran numero di azioni isolate, essa è strutturata in sistemi parziali a loro volta costituiti da altri sistemi parziali; soltanto l'integrazione di questi sistemi parziali - famiglia, economia, diritto, politica, salute pubblica, educazione - può conferire all'azione una pertinenza sociale, in quanto gli effetti trascendono il contesto particolare.

Se si vuole allora fare il bilancio delle modificazioni intervenute nella società attuale in relazione alla struttura delle sue possibilità di comunicazione, occorre procedere in modo molto più sistematico. Il problema dell'inverosimiglianza di ogni comunicazione e l'idea della società come sistema differenziato sono convergenti, poiché per sistema si intende proprio l'area di passaggio della comunicazione da inverosimile a verosimile.

PRIMA DEFINIZIONE DI SISTEMA

da *Il Metodo. Ordine, Disordine, Organizzazione*, di Edgar Morin, Feltrinelli, Milano, 1983, pp. 130-148

(...) Un sistema è un “insieme di parti”(Leibniz,1966),“ogni insieme definibile di componenti”(Maturana,1972). Le definizioni più interessanti mettono in connessione la caratteristica globale e l’aspetto relazionale:“Un sistema è un insieme di unità in reciproca interazione (*A System is a set of unities with relationship among them*)”(Von Bertalanffy,1956); “è l’unità che risulta dalle parti in reciproca alterazione”(Ackoff,1960); è “un tutto (*whole*) che funziona come tutto sulla base degli elementi (*parts*) che lo costituiscono (Rapoport,1968). Altre definizioni ci indicano che un sistema non è necessariamente né principalmente composto di “parti”; taluni di essi possono essere considerati come “insiemi di stati” (Mesarovic,1962), ed anche insiemi di eventi (il che vale per ogni sistema la cui organizzazione è attiva), o di reazioni (il che vale per gli organismi viventi). Infine la definizione di Ferdinand de Saussure (che era un sistemista, più che uno strutturalista) è particolarmente ben articolata e fa soprattutto sorgere, connettendolo a quelli di totalità e di interrelazione, il concetto di organizzazione: il sistema è “una totalità organizzata, composta di elementi solidali che possono essere definiti soltanto gli uni in rapporto agli altri, in funzione della loro collocazione in questa totalità”(Saussure, 1922).

Non basta invero l’associazione fra interrelazione e totalità, bisogna legare la totalità all’interrelazione tramite l’idea di organizzazione. Detto altrimenti, le interrelazioni fra elementi, eventi o individui, quando hanno un carattere regolare o stabile, diventano organizzazionali e costituiscono una “fornace”.

L’organizzazione, concetto assente dalla maggioranza delle definizioni di sistema, era fino ad oggi quasi soffocata fra l’idea di totalità e l’idea di interrelazioni, mentre connette l’idea di totalità a quelle di interrelazioni, e le tre nozioni diventano indissociabili. Si può quindi concepire il sistema come *unità globale organizzata di interrelazioni fra elementi, azioni o individui*.

(...)

IL TUTTO È PIÙ DELLA SOMMA DELLE PARTI

Il sistema possiede qualcosa di più delle sue componenti considerate in maniera isolata o giustapposta:

- la sua organizzazione
- la stessa unità globale (il tutto)
- le nuove qualità e proprietà che emergono dall’organizzazione e dall’unità globale.

Notiamo subito che è soltanto in virtù di un’estrema astrazione che separo questi tre termini, giacché l’organizzazione e l’unità globale possono essere considerate come nuove qualità

e proprietà emergenti dalle interrelazioni fra le parti, l'organizzazione e le nuove qualità possono essere considerate come aspetti caratteristici dell'unità globale e le sue qualità emergenti possono essere considerate come gli stessi prodotti dell'organizzazione.

È soprattutto la nozione di emergenza che può confondersi con quella di totalità, poiché il tutto è emergente, e l'emergenza è un aspetto caratteristico del tutto.

L'idea di totalità è perciò in questa sede cruciale. Quest'idea, che spesso era emersa in superficie nella storia della filosofia, aveva avuto la sua piena fioritura nella filosofia romantica e soprattutto in Hegel. Essa talvolta si è manifestata nelle scienze contemporanee, come nel caso della teoria della forma o *gestalt*. Dal punto di vista della costruzione del concetto stesso di sistema, von Foerster ha mostrato come la regola di composizione delle componenti in interazione nella coalizione è superaddittiva (*superadditive composition rule*) (Von Foerster, 1962). È ora importante mettere in evidenza le nuove qualità o proprietà che emergono con la globalità. (...)

Si possono chiamare emergenze le qualità o proprietà di un sistema che presentano un carattere di novità rispetto alle qualità o proprietà delle componenti considerate isolatamente o disposte in maniera differente in un altro tipo di sistema. (...)

Queste proprietà emergenti il cui fascio è appunto chiamato vita, impregnano di sé il tutto in quanto tale e retroagiscono sulle parti in quanto tali. Dalla cellula all'organismo, dal genoma al *pool* genetico, si costituiscono totalità sistemiche dotate di qualità emergenti.

Infine, postulato implicito o esplicito di ogni sociologia umana è che la società non potrebbe venir considerata la somma degli individui che la compongono, costituendo invece un'entità dotata di qualità specifiche.

È estremamente notevole il fatto che le nozioni in apparenza elementari, quali la materia, la vita, il senso, l'umanità, corrispondono in realtà a qualità emergenti dei sistemi (Serres, 1976.). La materia ha consistenza soltanto al livello del sistema atomico. La vita (...) è l'emanazione dell'organizzazione vivente: non è l'organizzazione vivente ad essere l'emanazione di un principio vitale. Il senso, che i linguisti cercano a tentoni nelle profondità o nei recessi del linguaggio, non è altro che l'emergenza stessa del discorso, che appare nel dispiegarsi delle unità globali e retroagisce sulle unità di base che lo hanno fatto emergere. L'umano, finalmente, è un'emergenza caratteristica di un sistema cerebrale ipercomplesso di un primate evoluto. Definire quindi l'uomo in opposizione alla natura significa definirlo esclusivamente in funzione delle sue qualità emergenti. (...)

L'emergenza è un prodotto dell'organizzazione che, benché inseparabile dal sistema in quanto tutto, non soltanto appare al livello globale, ma può anche apparire al livello delle componenti. (...)

Nella società umana, con la costituzione della cultura, gli individui sviluppano le loro inclinazioni al linguaggio, all'artigianato, all'arte; le loro qualità individuali più ricche emergono cioè nell'ambito del sistema sociale. Vediamo così dei sistemi nei quali le macroemergenze retroagiscono sulle parti sotto forma di microemergenze. Non soltanto quindi il tutto è più della somma delle parti; è la parte che è, nel tutto e grazie al tutto, più della parte. (...)

IL TUTTO È MENO DELLA SOMMA DELLE PARTI

(...)

Il tutto è meno della somma delle parti: il che significa che delle qualità, delle proprietà inerenti alle parti considerate in isolamento, scompaiono nell'ambito del sistema. Raramente tale idea è riconosciuta. Eppure è deducibile dall'idea di organizzazione, e si lascia comprendere in maniera molto più logica di quanto non sia l'emergenza. (...)

In realtà si ha sistema proprio allorché le sue componenti non possono adottare tutti gli stati per esse possibili.

Il determinismo interno, le regole, le regolarità, la subordinazione delle componenti al tutto, l'aggiustamento delle complementarità, le specializzazioni, la retroazione del tutto, la stabilità del tutto e, nei sistemi viventi, i dispositivi di regolazione e di controllo, in una parola l'ordine sistemico, si traducono in altrettanti vincoli. Ogni associazione comporta vincoli: vincoli effettuati reciprocamente fra le parti interdipendenti, vincoli delle parti sul tutto, vincoli del tutto sulle parti. Ma mentre i vincoli delle parti sul tutto sono anzitutto relativi ai caratteri materiali delle parti, i vincoli del tutto sulle parti sono anzitutto di carattere organizzativo. (...)

Ogni organizzazione comporta gradi di subordinazione differenti al livello dei costituenti (vedremo che lo sviluppo dell'organizzazione non significa necessariamente aumento dei vincoli; vedremo anzi che i progressi della complessità organizzativa si fondano sulle "libertà" degli individui che costituiscono il sistema).

Vi sono sempre, in ogni sistema, anche in quelli che producono emergenze, dei vincoli sulle parti, che impongono restrizioni e servitù. Questi vincoli, restrizioni, servitù fanno perdere alle parti determinate qualità o proprietà, o le inibiscono. In questo senso il tutto è dunque *meno* della somma delle parti. (...)

Oggi sappiamo che ogni cellula d'un organismo porta con sé l'informazione genetica di tutto l'organismo. Ma la maggior parte di quest'informazione è repressa, e soltanto quella minima parte che corrisponde all'attività specializzata della cellula si può esprimere.

I vincoli che inibiscono enzimi, geni ed anche cellule non diminuiscono una libertà che a questo livello non esiste: la libertà emerge soltanto a un livello di complessità individuale in cui vi è possibilità di scelta. Essi inibiscono invece *qualità*, possibilità di azione o di espressione. È soltanto al livello di individui che dispongono di possibilità *di scelta, di decisione e di sviluppo complesso* che i vincoli possono risultare distruttori della libertà, vale a dire oppressivi. Questo problema dei vincoli si pone così ad un tempo in maniera ambivalente e tragica al livello delle società e in particolar modo a quello delle società umane.

È certamente la cultura ciò che permette lo sviluppo delle potenzialità dello spirito umano. È senz'altro la società ciò che costituisce un tutto solidale e protegge gli individui che rispettano le sue regole. Ma è anche la società ciò che impone le sue coercizioni e le sue repressioni su ogni attività, da quelle sessuali a quelle intellettuali. Infine, e soprattutto, nelle società storiche il dominio gerarchico, e la specializzazione del lavoro, le oppressioni e le schiavitù inibiscono ed impediscono le potenzialità creative di coloro che si trovano a subire tali domini ed oppressioni.

Lo sviluppo di certi sistemi può così essere pagato con un formidabile sottosviluppo delle possibilità che vi sono comprese.

Sul piano più generale, veniamo a sfociare in una visione di complessità, di ambiguità, di diversità dei sistemi. Ormai dobbiamo valutare in ogni sistema non soltanto il guadagno in emergenza, ma anche la perdita in seguito a vincoli, asservimenti, repressioni. (...) Nell'ambito di una stessa classe di sistemi può esistere un'opposizione fondamentale fra i sistemi in cui predomina la produzione delle micro e delle macroemergenze e quelli in cui predominano la repressione e l'asservimento. (...)

LA DIFFERENZA E LA DIVERSITÀ

Ogni sistema è uno e molteplice. La molteplicità può essere relativa soltanto a costituenti simili e distinti, come gli atomi di un insieme cristallino. Ma basta quella differenza perché si costituisca un'organizzazione tra gli atomi che impone i suoi vincoli (sulla disposizione di ogni atomo) e produce le sue emergenze (le proprietà cristalline). (...)

Questi sistemi non sono dunque soltanto uni e molteplici, sono anche uni e diversi. La loro diversità è necessaria alla loro unità e la loro unità è necessaria alla loro diversità.

Una delle caratteristiche più fondamentali dell'organizzazione è la capacità di trasformare la diversità in unità senza annullare la diversità (...) *e di creare anche diversità nell'unità e tramite essa.* (...) vi è certamente un problema di relazione complessa, vale a dire complementare, concorrente, antagonistica fra diversità e unità, vale a dire fra l'ordine ripetitivo e il dispiegarsi della varietà, che trasforma, come indica Atlan (Atlan, 1974), l'affidabilità dell'organizzazione, vale a dire la sua capacità di sopravvivenza. La predominanza dell'ordine ripetitivo soffoca ogni possibilità di diversità interna, e si traduce in sistemi organizzati poveramente e poveramente emergenti, come è stato indicato nell'esempio degli insiemi cristallini. Al limite opposto, l'estrema diversità rischia di fare esplodere l'organizzazione e si trasforma in dispersione. Non vi è un *optimum* astratto, un "giusto mezzo" fra l'ordine ripetitivo e la varietà. Ai miei occhi ogni aumento di complessità si traduce in un aumento di varietà nell'ambito del sistema: *quest'aumento, che tende alla dispersione nel tipo di organizzazione in cui si produce, richiede allora una trasformazione dell'organizzazione in una direzione di maggior flessibilità e di maggior complessità.*

(...)

CARATTERISTICHE GENERALI DEI CIRCUITI CULTURALI

da *Sociodinamica della cultura*, di Abraham A. Moles, Guaraldi, Firenze 1971, pp. 231-235

La diffusione dell'opera, sia che si tratti di un manoscritto di un poeta, d'un trattato tecnico di elettrochimica o di una scultura di Pevsner, comporta sempre varie tappe come minimo due: la prima è costituita dai rapporti che legano il creatore ad un gruppo di diffusione (società editrice, cerchia di amici, galleria più o meno privata), in cui il rapporto è diretto, da uomo a uomo, amichevole; l'altra fa intervenire i mass media di diffusione ovvero sia il principio della riproduzione, quindi della *molteplicità* dell'opera: tale molteplicità presenta spesso aspetti assai disparati, ad esempio nel caso di una scultura, che non si può riprodurre che fotograficamente, e cioè con un appiattimento dell'opera in due dimensioni. Generalmente interviene un terzo stadio: quello del *microambiente* che costituisce la «città intellettuale».

Tutti i sistemi di diffusione riconvergono su sé stessi (...) ad ogni stadio della diffusione. Vale a dire che le azioni dei gruppi o dei singoli creatori non sono inconscie o cieche, ma tengono evidentemente conto dei risultati. In effetti tali reazioni assumono aspetti molto diversi nei due stadi summenzionati. La reazione del gruppo di individui all'azione dell'artista o dello scienziato mette in gioco meccanismi essenzialmente psicologici, essa agisce sullo stato d'animo del creatore, sulla sua posizione intellettuale sui suoi progetti, ossia sulla sua produzione futura. La reazione allo stadio dei sistemi di diffusione riveste un carattere economico, appartiene cioè alla economia politica della cultura creata dai «mass media», essa parte da opere *esistenti* e le filtra senza alterarle.

I sistemi di reazione, qualunque sia la loro natura, sono quasi sempre molteplici: l'opinione pubblica, ad esempio reagisce sulla politica di una galleria, i profitti dell'editore reagiscono sulle future opere dell'autore, ma ci troviamo, quasi sempre, in presenza di vari sistemi di reazione *paralleli*, anche se agiscono talvolta in modo contrario. Ogni sistema di reazione costituisce di per sé stesso un meccanismo: quello della critica d'arte letteraria o musicale è ben noto, quello dei sondaggi d'opinione è estremamente razionale ed obiettivo, altri meccanismi sono assai sottili come le conversazioni in occasione dell'inaugurazione di una mostra, orientate da fattori specifici.

In ogni caso, tutti questi canali di reazione, che vengono chiamati «quadripoli» nella teoria dei circuiti, dal momento che sono stati definiti, sono sempre caratterizzati da due grandezze numeriche generali.

Una è l'*importanza* della loro azione, il loro «peso» sul comportamento ulteriore dell'organismo, con cui sono accoppiati: peso dell'opinione pubblica, peso della critica, influenza dell'interesse per una teoria scientifica, ecc. Si tratta di una grandezza algebrica: essa può essere un'azione o una reazione, che porta ad un'amplificazione o ad un blocco.

L'altra grandezza, quasi indipendente, è il lasso di tempo richiesto da questa reazione per manifestarsi: l'opinione pubblica è un meccanismo che evolve progressivamente nel tempo

e richiede un certo periodo per influenzare le ulteriori opere del romanziere o la politica della galleria d'arte, o le decisioni del consiglio dei programmi di una stazione di radiodiffusione. La scienza ha il ruolo di rendere concrete delle astrazioni intelligibili; uno studio sui circuiti culturali cercherà di cogliere queste grandezze sotto l'aspetto statistico, semplificandole il più possibile. Così, la critica d'arte agisce sulle idee di un artista (nella misura in cui egli le attribuisce un valore) qualche mese dopo la comparsa dell'opera; l'opinione pubblica, invece, fa sentire spesso la sua influenza dopo qualche anno, e una determinata trasmissione radiofonica darà luogo a reazioni telefoniche o a lettere dopo poche ore o dopo pochi giorni. (...)

PRODUZIONE E CONSUMO

introduzione (1857) a *Per la critica dell'economia politica* di Karl Marx, Einaudi, Torino 1975, pp. 1147-1160

Il rapporto generale della produzione con la distribuzione, lo scambio, il consumo.

(...) L'idea che si presenta immediatamente è questa: nella produzione i membri della società adattano (producono, formano) i prodotti naturali ai bisogni umani; la distribuzione determina la proporzione in cui il singolo partecipa di questi prodotti; lo scambio gli apporta i prodotti particolari, in cui egli vuole convertire la quota assegnatagli dalla distribuzione; infine, nel consumo, i prodotti divengono oggetto del godimento e dell'appropriazione individuale. La produzione produce gli oggetti corrispondenti ai bisogni; la distribuzione li ripartisce secondo leggi sociali; lo scambio ridistribuisce il già distribuito, secondo il bisogno individuale; nel consumo, infine, il prodotto esce fuori da questo movimento sociale, diviene direttamente oggetto e servitore del bisogno individuale e lo soddisfa nel godimento. A questo modo, la produzione appare come il punto di partenza, il consumo come quello finale, la distribuzione e lo scambio come il punto medio, punto che è a sua volta duplice, essendo la distribuzione determinata come il momento che procede dalla società, e lo scambio come il momento che procede dagli individui. Nella produzione la persona si oggettiva, nel [consumo] l'oggetto si soggettivizza; nella distribuzione la società, sotto forma di disposizioni generali e imperative, si assume la mediazione tra la produzione e il consumo; nello scambio, questi vengono mediati dalla determinazione fortuita dell'individuo.

La distribuzione determina la proporzione (il *quantum*) in cui i prodotti toccano all'individuo; lo scambio determina quella produzione in cui l'individuo richiede la parte assegnatagli dalla distribuzione.

Produzione, distribuzione, scambio, consumo, formano così [secondo la dottrina degli economisti] un sillogismo in piena regola; la produzione, è il generale; la distribuzione e lo scambio, il particolare; il consumo, l'individuale in cui il tutto si conchiude. Ora, questa è certamente una connessione, ma superficiale. La produzione [secondo gli economisti] è determinata da leggi di natura universale; la distribuzione dalla contingenza sociale, ed essa può pertanto agire in senso più o meno favorevole sulla produzione; lo scambio si situa tra entrambe come movimento formalmente sociale; e l'atto finale del consumo, che è inteso non solo come termine ma anche come scopo finale, sta propriamente al di fuori dell'economia, fin quando non reagisce sul punto di partenza e avvia di nuovo l'intero processo.

Gli avversari degli economisti politici - siano questi avversari all'interno o al di fuori del loro campo -, i quali rinfacciano agli economisti di scindere in modo barbarico ciò che è invece unito o stanno sul loro stesso terreno o stanno al di sotto di loro. Niente di più comune che il rimprovero mosso agli economisti politici di concepire la produzione troppo esclusivamente come fine a se stessa. La distribuzione avrebbe un'importanza altrettanto grande.

Alla base di questo rimprovero sta proprio la concezione economica che la distribuzione è una sfera autonoma e indipendente, accanto alla produzione. Oppure [si muove la obiezione] di non concepire i momenti nella loro unità. Come se questa dissociazione non fosse passata dalla realtà nei libri, ma dai libri nella realtà, e come se qui si trattasse di una conciliazione dialettica di concetti anziché della dissoluzione di rapporti reali!

a) *La produzione è immediatamente anche consumo.* Duplice consumo, soggettivo e oggettivo: l'individuo che nel produrre sviluppa le sue facoltà, le spende anche, le consuma nell'atto della produzione esattamente come la procreazione naturale è un consumo di forze vitali. In secondo luogo: consumo dei mezzi di produzione che vengono usati e logorati e in parte (come ad esempio nella combustione) si dissolvono nuovamente negli elementi generali. Consumo, parimenti, della materia prima, che non conserva la sua forma e le sue proprietà naturali, ma si consuma. L'atto stesso di produzione è perciò in tutti i suoi momenti anche un atto di consumo. Ma questo gli economisti lo concedono. La produzione come immediatamente identica con il consumo, il consumo come immediatamente coincidente con la produzione, essi lo chiamano *consumo produttivo*. Questa identità di produzione e consumo viene ad essere la proposizione di Spinoza: *Determinatio est negatio*.

Ma questa definizione del consumo produttivo è presentata solo per separare il consumo che è identico alla produzione dal consumo propriamente detto, che è concepito piuttosto come l'antitesi distruttiva della produzione. Esaminiamo quindi il consumo vero e proprio. Il consumo è immediatamente anche produzione, come nella natura il consumo degli elementi e delle sostanze chimiche è produzione della pianta. Che nell'alimentazione per es., che è una forma di consumo, l'uomo produca il proprio corpo, è chiaro. Ma ciò vale egualmente per ogni altro tipo di consumo, che in un modo o nell'altro produce l'uomo.

Produzione consumatrice. Ma, dice l'economia, questa produzione che è identica al consumo è una seconda produzione, derivante dall'annientamento del primo prodotto. Nella prima il produttore si è fatto oggetto, nella seconda la cosa da lui creata si fa persona. Quindi, questa produzione consumatrice - benché sia un'unità immediata di produzione e consumo - è essenzialmente diversa dalla produzione vera e propria. L'unità immediata, in cui la produzione coincide con il consumo e il consumo con la produzione, lascia sussistere la loro immediata dualità.

La produzione è dunque immediatamente consumo, il consumo è immediatamente produzione. Ciascuno è immediatamente il suo opposto. Al tempo stesso, tuttavia, tra i due si svolge un movimento mediatore. La produzione media il consumo, di cui crea il materiale e al quale senza di essa mancherebbe l'oggetto. Ma il consumo media a sua volta la produzione, in quanto crea ai prodotti il soggetto per il quale essi sono dei prodotti. Il prodotto riceve il suo ultimo *finish* nel consumo. Una ferrovia sulla quale non si viaggia e che quindi non si logora e non venga consumata, è soltanto una ferrovia *δυνάμει*¹, e non in

¹ in potenza.

realtà. Senza produzione non v'è consumo; ma, non v'è nemmeno una produzione senza consumo, giacché a questo modo la produzione sarebbe senza scopo. Il consumo produce la produzione in duplice modo: 1) in quanto solo nel consumo il prodotto diviene un prodotto effettivo. Per esempio, un vestito non diviene realmente un vestito che per l'atto di portarlo; una casa che non è abitata, non è *in fact* una vera casa; il prodotto, quindi, a differenza del semplice oggetto naturale, si afferma e *diviene* prodotto solo nel consumo. Dissolvendo il prodotto, il consumo gli dà il *finishing stroke*; giacché il prodotto è la produzione non soltanto come attività oggettivata, ma come oggetto per il soggetto attivo. 2) [il consumo produce la produzione] in quanto il consumo crea il bisogno di una *nuova* produzione e quindi nel motivo ideale che è lo stimolo interno della produzione e il suo presupposto. Il consumo crea lo stimolo della produzione; esso crea anche l'oggetto, che agisce nella produzione determinandone lo scopo. Se è chiaro che la produzione offre esteriormente l'oggetto del consumo, è perciò altrettanto chiaro che il consumo *pone idealmente* l'oggetto della produzione, come immagine interiore, come bisogno, come impulso e come scopo. Esso crea gli oggetti, della produzione in una forma ancora soggettiva. Senza bisogno non vi è produzione. Ma il consumo riproduce il bisogno.

A ciò corrisponde da parte della produzione che essa: 1) *fornisce al consumo il materiale, l'oggetto*. Un consumo senza oggetto non è un consumo; per questo verso, quindi, la produzione crea, produce, il consumo. 2) *Ma non è soltanto l'oggetto che la produzione crea al consumo. Essa dà anche al consumo la sua determinatezza, il suo carattere, il suo finish*. Allo stesso modo che il consumo dava al prodotto il suo *finish* come prodotto. la produzione dà il suo *finish* al consumo. *Innanzitutto*, l'oggetto non è un oggetto in generale, ma un oggetto determinato, che deve essere consumato in un modo determinato, in un modo ancora una volta mediato dalla produzione stessa. La fame è la fame, ma la fame che si soddisfa con carne cotta, mangiata con coltello e forchetta, è una fame diversa da quella che divora carne cruda, aiutandosi con mani, unghie e denti. La produzione non produce perciò solo l'oggetto del consumo ma anche il modo di consumo, essa produce non solo oggettivamente ma anche soggettivamente. La produzione crea quindi il consumatore. 3) *La produzione fornisce non solo un materiale al bisogno, ma anche un bisogno al materiale. Quando il consumo emerge dalla sua immediatezza e dalla sua prima rozzezza naturale - e l'attardarsi in questa fase sarebbe ancora il risultato di una produzione imprigionata nella rozzezza naturale - esso stesso come impulso è mediato dall'oggetto, e il bisogno di quest'ultimo che esso prova è creato dalla percezione dell'oggetto*.

L'oggetto artistico - e allo stesso modo qualsiasi altro prodotto - crea un pubblico sensibile all'arte e capace di godimento estetico. La produzione produce perciò non soltanto un oggetto per il soggetto, ma anche un soggetto per l'oggetto. La produzione produce quindi il consumo 1) creandogli il materiale; 2) determinando il modo di consumo; 3) producendo come bisogno nel consumatore i prodotti che essa ha originariamente *posto* come oggetti. Essa produce perciò l'oggetto del consumo, il modo di consumo e l'impulso al consumo. Allo stesso modo il consumo produce la *disposizione* del produttore, sollecitandolo in veste di bisogno che determina lo scopo della produzione.

L'identità tra consumo e produzione appare quindi triplice:

1) *Identità immediata*: la produzione è consumo; il consumo è produzione. Produzione consumatrice. Consumo produttivo. Gli economisti chiamano l'uno e l'altra consumo produttivo. Ma essi fanno ancora una distinzione. La prima figura come riproduzione; il secondo come consumo produttivo. Tutte le ricerche sulla prima sono quelle relative al lavoro produttivo o improduttivo; quelle sul secondo, al consumo produttivo o non produttivo.

2) Ciascuno dei due termini appare come mezzo dell'altro; è mediato dall'altro; il che si esprime come loro reciproca dipendenza; un movimento attraverso il quale essi sono in rapporto l'uno con l'altro e appaiono reciprocamente indispensabili, ma rimangono tuttavia ancora esterni l'uno all'altro. La produzione crea il materiale come oggetto esterno per il consumo; il consumo crea il bisogno come oggetto interno, come scopo per la produzione. Senza produzione niente consumo; senza consumo niente produzione. Ciò figura nell'economia sotto molte forme.

3) La produzione non è soltanto immediatamente consumo, né il consumo immediatamente produzione; né la produzione è soltanto mezzo per il consumo e il consumo scopo per la produzione, cioè ciascuno dei due termini non soltanto fornisce all'altro il suo oggetto, la produzione l'oggetto esterno del consumo, il consumo l'oggetto rappresentato della produzione; ma ciascuno di essi - oltre ad essere immediatamente l'altro e il mediatore dell'altro - realizzandosi crea l'altro, si realizza come l'altro. Il consumo porta a compimento l'atto di produzione, perfezionando il prodotto come prodotto, dissolvendolo, consumando in esso la forma oggettiva, indipendente; facendo maturare e divenire abilità, mediante il bisogno della ripetizione, la disposizione sviluppata nel primo atto di produzione; esso non è quindi soltanto l'atto conclusivo in virtù del quale il prodotto diviene prodotto ma anche l'atto in virtù del quale il produttore diviene produttore. D'altra parte, la produzione produce il consumo, creando il modo determinato di consumo e, poi, creando lo stimolo al consumo, la capacità stessa di consumare sotto forma di bisogno (...).

Niente di più semplice quindi per un hegeliano che porre la produzione e il consumo come identici. E questo è accaduto non solo ad opera di letterati socialisti, ma perfino di prosaici economisti, come ad es. Say, nella forma seguente: se si considera un popolo o anche l'umanità *in abstracto*, la sua produzione sarebbe il suo consumo. Storch ha dimostrato l'errore di Say facendo osservare che un popolo ad es. non consuma il suo prodotto netto ma crea anche i mezzi di produzione, ecc., il capitale fisso, ecc. Per di più, considerare la società come *un* soggetto singolo, è considerarla in modo falso, speculativo. In un soggetto produzione e consumo appaiono come momenti di un atto. La cosa più importante da mettere qui in rilievo è che produzione e consumo, considerati come attività di un solo soggetto o di singoli individui, appaiono in ogni caso come momenti di un processo in cui la produzione è l'effettivo punto di partenza e perciò anche il momento che abbraccia e supera gli altri. Il consumo come necessità, come bisogno, è esso stesso un momento interno dell'attività *produttiva*; ma quest'ultima è il punto di partenza della realizzazione e, quindi, anche il momento che abbraccia e supera gli altri, l'atto nel quale si risolve di nuovo l'intero

processo. L'individuo produce un oggetto e, consumandolo, fa di nuovo ritorno a se stesso; ma come individuo produttivo e che riproduce se stesso. A questo modo, il consumo appare come un momento della produzione.

Nella società, invece, la relazione tra il produttore e il prodotto, quando quest'ultimo è terminato, è una relazione esteriore e il ritorno del prodotto al soggetto dipende dalle relazioni in cui questi si trova con altri individui. Egli non se ne impossessa immediatamente. Inoltre, quando egli produce nella società, l'appropriazione immediata del prodotto non è il suo fine. Tra il produttore e i prodotti s'interpone la *distribuzione* che, in base a leggi sociali, determina quale quota del mondo dei prodotti spetti al produttore, venendo ad interporsi così tra produzione e consumo.

(...)

1. The first part of the document is a list of names and titles, including "The Hon. Mr. Justice G. D. C. O'Connell, Chief Justice of the Supreme Court of the State of New South Wales" and "The Hon. Mr. Justice G. D. C. O'Connell, Chief Justice of the Supreme Court of the State of New South Wales".

CORRISPONDENZA TRA LA PRODUZIONE DI BENI E LA PRODUZIONE DI GUSTI

da *La distinzione. Critica sociale del gusto*, di Pierre Bourdieu, il Mulino, Bologna 1983, pp. 235-245

(...) In materia di beni culturali e senza alcun dubbio anche in altri campi l'aggiustamento tra la domanda e l'offerta non è né il semplice effetto dell'imposizione che la produzione dovrebbe esercitare sul consumo, né l'effetto di una ricerca consapevole, per cui sarebbe la produzione ad andare incontro ai bisogni dei consumatori; bensì il risultato dell'oggettiva orchestrazione di due logiche relativamente indipendenti, quella dei campi di produzione e quella del campo del consumo: l'omologia più o meno perfetta tra i campi specialistici della produzione, in cui i prodotti vengono elaborati, ed i campi (campo delle classi sociali o campo della classe dominante), in cui si determinano i gusti, fa sì che i prodotti elaborati nelle lotte concorrenziali di cui è sede ogni singolo campo di produzione, e che stanno alla radice dell'incessante cambiamento di questi stessi prodotti, incontrino, senza nemmeno aver bisogno di ricercarla appositamente, la domanda che si costituisce nei rapporti, oggettivamente o soggettivamente antagonisti, che le varie classi o frazioni di classe intrattengono con i beni di consumo materiali o culturali o, più esattamente, nelle lotte concorrenziali che li vedono contrapporsi rispetto a questi beni, e che stanno alla radice dei mutamenti dei gusti. Questa oggettiva orchestrazione della domanda e dell'offerta fa sì che i gusti più diversi trovino le condizioni della loro realizzazione nell'universo *dei possibili* che ad essi offre ogni singolo campo di produzione, mentre questi trovano a loro volta le condizioni della loro costituzione e del loro funzionamento nei differenti gusti che assicurano un mercato - più o meno a lungo termine - ai loro differenti prodotti. (...)

Non è quindi indispensabile ricorrere all'ipotesi del gusto sovrano, che impone l'aggiustamento della produzione ai bisogni, e nemmeno all'ipotesi contraria, che fa del gusto stesso un prodotto della produzione, per riuscire a spiegare la corrispondenza quasi miracolosa che si instaura in ogni momento fra i prodotti offerti da un campo di produzione e il campo dei gusti socialmente prodotti. I produttori sono spinti dalla logica stessa della concorrenza con gli altri produttori e dagli interessi specifici legati alla posizione che occupano nel campo di produzione (e quindi dagli *habitus* che li hanno portati a questa posizione) a produrre dei prodotti diversi, che si *incontrano* con i differenti interessi culturali di cui i consumatori sono debitori alla propria condizione ed alla propria posizione di classe; ed in questo modo offrono loro la possibilità reale di ricavarne una soddisfazione. In breve, la logica che fa sì che, per così dire, «ce ne sia per tutti i gusti», che ogni frazione della classe dominante abbia i propri artisti, i propri filosofi, i propri giornali ed i propri critici, esattamente come ha il proprio parrucchiere, il proprio arredatore ed il proprio sarto, o anche, come diceva un pittore, che «tutti riescano a vendere», intendendo con questo che le pitture dei più diversi

stili finiscono sempre per trovare il loro acquirente, tutto ciò non è il prodotto di una ricerca deliberata, ma il semplice incontro tra due diversi sistemi di differenze.

Il principio dell'omologia funzionale e strutturale che fa sì che la logica del campo di produzione e la logica del campo del consumo siano oggettivamente orchestrate sta nel fatto che tutti i campi specialistici (campo della *haute couture* o della pittura, del teatro o della letteratura, ecc.) tendano ad organizzarsi in base alla stessa logica, cioè in base alle dimensioni di quel particolare tipo di capitale che si possiede (ed in base all'anzianità del possesso, che spesso è ad esse legata), e che le contrapposizioni che tendono ad instaurarsi tra i più ricchi ed i meno ricchi di quel particolare tipo di capitale, tra i dominanti ed i dominati, tra chi occupa una posizione e chi ad essa aspira, tra i veterani ed i nuovi arrivati, cioè la distinzione e la pretenziosità, l'ortodossia e l'eresia, l'avanguardia e ciò che è datato, l'ordine ed il movimento, ecc., siano in ogni singolo caso *omologhe tra loro* (e di qui che derivano le invarianti di ogni tipo) ed *omologhe alle contrapposizioni organizzate dal campo delle classi sociali* (tra dominanti e dominati) o *dal campo della classe dominante* (tra la frazione dominante e quelle dominate). L'accordo che oggettivamente si instaura in tal modo tra classi di prodotti e classi di consumatori si realizza nel consumo solo grazie alla mediazione di questa specie di *senso dell'omologia tra beni e gruppi che definisce il gusto: scegliere in base ai propri gusti significa operare un'individuazione* dei beni oggettivamente conformi alla propria posizione, e tra loro ben assortiti, proprio perché collocati, nei loro rispettivi spazi, in posizioni grosso modo equivalenti: film o opere teatrali, fumetti o romanzi, mobili o abbigliamento; ed a ciò sopperiscono istituzioni, negozi specializzati, teatri (per esempio di *rive droite* o di *rive gauche*), critici, giornali e settimanali, che peraltro vengono scelti in base allo stesso principio e che, essendo definiti dalla posizione che occupano in un determinato campo, devono a loro volta costituire l'oggetto di un lavoro di individuazione fondato sulla distinzione. (...)

Questa osservazione ci costringe a mettere in discussione l'apparente influenza diretta della domanda sull'offerta e dell'offerta sulla domanda, e ci induce a considerare con sguardo del tutto diverso tutte le coincidenze tra la logica della produzione dei beni e la logica della produzione dei gusti, attraverso cui si costituisce l'universo delle cose di cui ci si appropria, siano esse oggetti, persone, saperi, ricordi, ecc. Il limite di tutte queste coincidenze tra strutture e sequenze omologhe, in cui si realizza l'accordo tra una persona socialmente ascritta ad una determinata classe e le cose o le persone anch'esse socialmente ascritte ad una determinata classe, che sono *ben assortite* con quella, è rappresentato da tutti quegli atti di cooptazione fondati sulla simpatia, sull'amicizia o sull'amore, che portano a rapporti duraturi, siano essi socialmente sanzionati o no. Il senso sociale trova i suoi indizi nel sistema dei segni, infinitamente ridondanti gli uni rispetto agli altri, di cui ogni corpo è veicolo: abbigliamento, pronuncia, portamento, modo di camminare, maniere; inconsciamente registrati, essi stanno alla radice delle «antipatie» o delle «simpatie»: le «affinità elettive» apparentemente più immediate si basano sempre, in una certa misura, sulla decifrazione inconscia di aspetti espressivi, ciascuno dei quali assume il proprio senso ed il proprio valore solo all'interno del sistema delle proprie variazioni in base alla classe (basta

pensare ai modi di ridere o di sorridere contemplati dal linguaggio ordinario). Il gusto è proprio ciò che accoppia ed imparenta cose e persone che stanno bene insieme, che si adattano reciprocamente.

Il gusto assortisce e accoppia i colori, ma anche le persone, che formano delle «coppie ben assortite», innanzitutto dal punto di vista dei gusti. Tutte le azioni di cooptazione che stanno all'origine dei «gruppi primari» sono atti di conoscenza degli altri in quanto questi sono soggetti di atti di conoscenza; o, in altre parole, in un linguaggio meno intellettualizzato, sono operazioni di individuazione (visibili soprattutto nei primi incontri) grazie a cui un determinato *habitus* si accerta della propria affinità con altri *habitus*. È facile quindi capire la straordinaria armonia delle coppie normali le quali, spesso già in armonia fin dall'inizio, continuano ad armonizzarsi progressivamente, grazie ad una specie di acculturazione reciproca.

Questa operazione di individuazione dell'*habitus* ad opera di un altro *habitus* sta all'origine delle affinità immediate che orientano gli incontri sociali, scoraggiando le relazioni socialmente discordanti ed incoraggiando quelle ben assortite, senza che queste operazioni debbano mai venir formulate, se non nel linguaggio socialmente innocente della simpatia e dell'antipatia. L'estrema improbabilità dell'incontro unico tra persone singole, che nasconde la probabilità dei casi intercambiabili, porta a vivere l'elezione reciproca come un caso felice, come una coincidenza che mina una finalità («perché era lui, perché ero io»), aumentando in tal modo la sensazione del miracolo.

Coloro che noi troviamo di nostro gusto mettono nelle loro pratiche un gusto che non differisce affatto da quello che noi mettiamo in azione nella percezione delle loro pratiche. Due persone non possono darsi prova migliore dell'affinità dei propri gusti del gusto che esse provano una per l'altra. Come l'amatore d'arte sente la propria ragion d'essere in ciò che ha scoperto, quasi che esso fosse esistito fin dall'eternità in attesa dello sguardo dello «scopritore», coloro che si amano si sentono «giustificati nella propria esistenza», come dice Sartre, cioè «fatti uno per l'altro», costituiti in fine ed in ragion d'essere di un'altra esistenza interamente sospesa alla propria esistenza, e quindi accettati, accolti, riconosciuti in quanto hanno di maggiormente contingente, un modo di ridere o di parlare, in poche parole, legittimati nell'arbitrarietà di un determinato modo di essere e di fare, di un determinato destino biologico e sociale. L'amore è anche un modo di amare in un altro il proprio destino e di sentirsi amato nel proprio destino. E senza alcun dubbio l'occasione per eccellenza di una specie di esperienza dell'*intuitus originarius*, di cui il possesso di beni di lusso e di opere d'arte (fatte *per* coloro che le posseggono) rappresenta una forma di approssimazione; esso fa del soggetto che percepisce e che nomina (ed è noto il ruolo che l'imposizione di nomi riveste nel rapporto d'amore) la causa ed il fine, in poche parole, la ragion d'essere e di essere percepito.

Il gusto è la forma per eccellenza dell'*amor fati*. L'*habitus* produce rappresentazioni e pratiche, che sono sempre assai più conformi di quanto non paia alle condizioni oggettive da cui sono state generate. Affermare con Marx che «il piccolo-borghese non può oltrepassare i limiti del proprio cervello» (un altro avrebbe detto i limiti del proprio intelletto),

significa affermare che il suo pensiero ha gli stessi limiti della sua condizione, che, in qualche modo, la sua condizione lo limita doppiamente, attraverso i limiti materiali che impone alla sua pratica, e attraverso i limiti che impone al suo pensiero quindi, anche alla sua pratica e che gli fanno accettare, o addirittura amare, questi stessi limiti. (...)

LE DIFFERENZE DEI CODICI

da *La struttura assente* (1968), di Umberto Eco, Bompiani, Milano 1980, pp. 52-56

(...) Il terzo punto che ci si era ripromessi di esaminare (...) era se *emittente e destinatario comunicano e ricevono sempre in base allo stesso codice*. E la risposta, data non solo da una teoria della comunicazione ma da tutta la storia della cultura e dalle esperienze di una sociologia della comunicazione, è: *no*. (...)

Consideriamo per esempio l'emissione di un segnale come "I vitelli dei romani sono belli". Questo segnale può essere composto di suoni vocali o di segni grafici, e il canale può essere costituito da onde acustiche o dalla carta su cui è scritto; il ricevitore può essere l'orecchio che converte vibrazioni acustiche in immagini sonore, o l'occhio, che converte tracce di inchiostro tipografico in percezioni visive... Quello che ci interessa a questo punto è il messaggio in arrivo. Ma qui è necessario porre una differenza tra il messaggio come *forma significante* e il messaggio come *sistema di significati*. Il messaggio come forma significante è la configurazione grafica o acustica "I vitelli dei romani sono belli", che può sussistere anche se non viene ricevuto, o se viene ricevuto da un giapponese che non conosce il codice lingua italiana. Il messaggio come sistema di significati è invece la forma significante riempita dal destinatario di senso, in base a codici determinati.

Tutti sappiamo che la frase citata costituisce un giochetto proposto agli alunni delle scuole medie, perché può essere letta (decodificata) sia in latino che in italiano. La forma significante rimane immutata, ma il significato varia a seconda del codice usato. In latino è "Va", o Vitellio, al suono di guerra del dio romano", e in italiano, se proprio vogliamo ricondurre il messaggio *all'interpretante* che gli compete, significa che i nati dalle vacche allevate dai nostri antichi progenitori (o dagli attuali abitanti della capitale italiana) sono gradevoli a vedersi.

D'altra parte può darsi benissimo che l'emittente emetta il messaggio riferendosi al codice lingua latina e che il destinatario lo decodifichi riconducendolo alla lingua italiana. Avremmo in tal caso una decodifica che diciamo "aberrante" solo se comparata alle intenzioni dell'emittente; ma che aberrante non è, bensì legittima, tanto quanto la messa in codice dell'emittente. La situazione è indubbiamente paradossale, ma - se pure è una situazione limite - definisce la condizione della comunicazione tra esseri umani. Talora il codice denotativo può cambiare in modo radicale permettendo il generarsi di messaggi polisemici del tipo citato. Talora la polisemia può essere ridotta, come quando affermo che "quel cagnolino è molto caro", dove non è chiaro se sto dicendo che il cagnolino è amabile o costa troppo. Naturalmente questi elementi di polisemia sono chiariti (la decodifica è orientata) da vari elementi:

- uno è il *contesto interno* del sintagma (e cioè il sintagma come contesto) che può fornire le chiavi per l'interpretazione del resto;
- l'altro è la *circostanza di comunicazione*, che mi permette di capire a quale codice

l'emittente si stia riferendo (così la frase sui vitelli, dal momento che appare nelle grammatiche latine, o in un contesto generale scritto interamente in latino, viene più facilmente decodificata in riferimento al codice lingua latina); - infine può sussistere una *esplicita indicazione di codice* contenuta nel messaggio stesso (ad es.: "il significato, nel senso che gli conferisce Saussure...").

A proposito della *circostanza* occorre dire che questo elemento sposta e risolve la questione connessa all'esistenza o meno del referente di un segno (...). Infatti, come si è detto, la semiologia si occupa di riconoscere processi di codificazione per i quali a significanti determinati corrispondono determinati significati, e non è tenuta a stabilire se i significanti si riferiscano anche a una realtà oggettiva (poiché la semiologia è scienza della cultura e non della natura). Ma rimaneva il dubbio che, in molti casi, potesse contare se e sino a qual punto il segno si riferisse a qualcosa di sperimentabile. Ora la circostanza di comunicazione (che la semiologia non codifica nelle sue varie possibilità di realizzazione, ma prevede come elemento fondamentale nel processo di ricezione del messaggio) si presenta essa stessa come una sorta di referente del messaggio. Nel senso però che il *messaggio non indica il referente, ma si svolge nel referente*, nella situazione concreta che contribuisce a dargli senso. Se io dico la parola "maiale" non conta che al termine corrisponda o no a un determinato animale, conta piuttosto il significato che la società in cui vivo assegna a questo termine, e le connotazioni di cui lo fascia (può essere un animale impuro, può venir usato in senso traslato come insulto); l'esistenza reale del maiale-referente conta, rispetto alla natura semiologica del segno, quanto il fatto che esistano o meno le streghe quando insulto una donna dandole della strega.

Ma se l'enunciato "quello è un bel maiale" viene pronunciato nella circostanza "allevamento suino", oppure nella circostanza "discorso su un amico", ecco che la portata del termine cambia. La presenza del referente mi induce a identificare il lessico connotativo più adatto; *la realtà mi orienta verso i codici acconci*.

Ma la circostanza non si identifica sempre col presunto referente del segno, perché può costituire una situazione globale in cui il referente è assente e che tuttavia mi orienta verso il significato collegato. La circostanza è la presenza di una realtà a cui, per esperienza, sono stato abituato a collegare l'impiego di certi significati in luogo di altri.

Per riassumere, diremo che la circostanza muta la scelta del codice; e quindi:

- 1) la circostanza muta senso al messaggio (una bandiera rossa sulla spiaggia non ha lo stesso significato di una bandiera rossa in una manifestazione di piazza; le nervature interne della Chiesa dell'Autostrada connotano elevazione mistica mentre in un padiglione industriale esprimerebbero valori tecnologici e funzionali);
- 2) la circostanza muta la *funzione* del messaggio: un senso vietato sull'autostrada ha un impatto emotivo e un valore imperativo assai maggiore di un senso vietato all'interno dei viali di scorrimento di una zona di parcheggio;
- 3) la circostanza muta la *quota informativa* del messaggio (nel passaggio tra il segno del teschio sulla bottiglia e quello sulla mostrina dell'ardito ha un mutamento parziale di senso;

ma il teschio su una cabina elettrica appare più ridondante, più prevedibile, del teschio che scorgo su una bottiglia in cucina).

In definitiva la circostanza si introduce nell'universo semiologico, che è un universo di convenzioni culturali, col peso di una realtà ineliminabile; ancora l'astratta vitalità dei sistemi di codici e di messaggi al contesto della vita quotidiana; nutre la gelida autosufficienza dei rapporti di senso con gli influssi della storia, della società e della natura.

Ma se (grazie al controllo del contesto e della circostanza) le esitazioni possono essere ridotte a livello del codice denotativo di base, esse sussistono ampiamente a livello dei lessici connotativi.

A questo livello si inseriscono le oscillazioni di senso che ciascuno di noi sperimenta non solo durante la lettura e la comunicazione di messaggi ad alta temperatura connotativa, come i messaggi poetici, ma anche nel corso delle comunicazioni normali. Una metafora ardita, se pure già codificata, una ironia, una allusione, il suggerimento di una serie di immagini collegate mediante la citazione di un solo significato, tutto questo genera complicità e incomprensioni tra i parlanti.

Si pensi per esempio, a una frase come "gli operai debbono stare al loro posto": sul piano denotativo il suo senso appare univoco per chi capisca la lingua italiana, ma il codice non mi chiarisce quale sia il *posto* degli operai. Devo ricorrere, per decodificare l'enunciato, a lessici connotativi che contemplino il senso secondo di espressioni come "stare al loro posto" o "il posto degli operai". E mi accorgo che posso usare due lessici connotativi diversi che (...) si riferiscono a due situazioni culturali e a due posizioni ideologiche diverse.

Posso leggere la frase in chiave conservatrice, conferendole queste connotazioni: "Gli operai debbono stare al posto che la sorte ha destinato loro, senza tentare di forzare l'equilibrio sociale"; oppure posso leggerla in chiave rivoluzionaria, nel senso di: "gli operai debbono stare al posto che la dialettica della storia assegna loro, e cioè al vertice del potere, realizzando la dittatura del proletariato".

Così un messaggio visivo che mostri un negro che fa all'amore con una donna bianca, anche se denota la stessa cosa sia per un razzista che per un integrazionista, per il primo connota "violenza carnale", "eventualità temibile" e "contaminazione tra razze diverse", mentre per l'altro può significare "integrazione", "possibilità auspicabile di una intesa sessuale tra razze diverse", "amore libero da pregiudizi". Naturalmente il contesto può accentuare certe connotazioni (la donna ha un'espressione di terrore sul volto) in modo da suggerire il lessico connotativo adatto; e la circostanza di comunicazione può orientare il destinatario (se l'immagine appare su una rivista di fanatici razzisti o - come è avvenuto - su una rivista come "Eros" che si proponeva la lotta contro i vari pregiudizi sessuali). Se ciò non fosse, i processi di comunicazione sarebbero quasi sempre impossibili, mentre di solito si comunica con una certa facilità; ma è anche vero che con eguale facilità si hanno comunicazioni distorte o arricchite dal destinatario.

Diremo allora che, nella misura in cui emittente e destinatario si riferiscono a una catena di lessici connotativi di vario grado e forza, e nella misura in cui, se non il codice, almeno gran

parte di questi lessici differiscono, il *messaggio come forma significante appare come una forma vuota cui possono venir attribuiti i significati più vari.* (...)

MEMORIA NARRATIVA E INDUSTRIA CULTURALE

di Jesus Martìn Barbero, in *“La ricerca folklorica”, Cultura popolare e cultura di massa*, a cura di Amalia Signorelli, n.7, aprile 1983, pp. 9-17 (trad. di A. Signorelli)

(...) Poniamo in chiaro, innanzi tutto, quanto segue: nello studio dei racconti popolari ciò che stiamo studiando, o meglio, il «luogo» all'interno del quale si articola il nostro studio, non è la letteratura, bensì la cultura. Questa non è un'opzione arbitraria dello studioso, bensì un'esigenza dell'oggetto. La funzione popolare del racconto è specifica, molto più vicina alla vita che all'arte, o se mai vicina ad un'arte transitiva, in continuità con la vita. In una continuità puntuale, giacché si tratta del discorso che articola la memoria del gruppo e nel quale si dicono le pratiche del gruppo: un modo del dire che non solo parla di, ma anche materializza alcuni modi del fare.

Dobbiamo ora esaminare alcuni degli snodi fondamentali dei modi del narrare nella cultura *non letterata*. E questa denominazione in negativo, che in seguito chiariremo anche nel suo senso positivo, segnala l'impossibilità di definire questa cultura al di fuori dei conflitti entro i quali essa costruisce la sua identità. Questa affermazione non va confusa con la posizione che nega identità culturale alle classi popolari, ma, come avverte Bourdieu, «la tentazione di prestare la coerenza di un'estetica sistematica alle prese di posizione estetiche delle classi popolari non è meno pericolosa dell'inclinazione a lasciarsi imporre, senza rendersene conto, la rappresentazione esclusivamente negativa della visione popolare, che sta al fondo di ogni estetica culta». Non letterata significa quindi una cultura i cui messaggi non vivono né nel libro né del libro, vivono nella canzone e nel ritornello, nelle storie che passano di bocca in bocca, nei racconti e nei motti, nelle sorti e nei proverbi. Di guisa che, quand'anche questi messaggi son messi per iscritto, non godono mai dello status sociale del libro. I testi delle canzoni dei cantastorie, le confezioni di pubblicazioni economiche, i supplementi e i romanzi a puntate materializzano, tanto nella forma di stampa quanto in quella di circolazione e consumo, quest'altro modo di esistere del messaggio popolare; qualcosa stampato grossolanamente, a pubblicazione periodica, che non si compra nelle librerie ma per la strada o al mercato, come per secoli sono giunti nei villaggi gli almanacchi e i libretti di devozione e di ricette medicinali, nella borsa del merciaio ambulante, nella quale trovavano posto anche i fili e gli aghi, gli unguenti e certi attrezzi da lavoro, e che una volta letto serve per altri usi quotidiani. Ancora oggi quando i membri delle classi popolari comprano libri, non lo fanno mai nelle librerie, ma nei chioschi lungo la strada o nelle botteghe di quartiere. E il modo di acquistare ha parecchio a che vedere con il modo di usare.

Considerata secondo i suoi modi di narrare, la cultura popolare continua ad essere quella di coloro che appena sanno leggere, che leggono molto poco e che non sanno scrivere. Se si fanno a un contadino domande riguardanti il mondo in cui egli svolge la sua vita, si possono constatare non solo la ricchezza e la precisione del suo vocabolario, ma anche l'espressività della sua tecnica di «racconto». Ma se gli si chiede di scriverlo, egli diventa un muto. Questa

considerazione ci propone, in positivo, l'altra faccia della questione, quella della persistenza dei dispositivi della *cultura orale*, in quanto dispositivi di enunciazione del popolare, e questo tanto nei modi di narrare come di leggere.

Un altro modo di narrare

«Il non venire dalla tradizione orale (e il non andare verso di essa) è ciò che distingue il romanzo da tutte le altre forme di letteratura in prosa: favola, leggenda, racconti. Ma soprattutto lo distingue dalla narrazione. Il narratore prende ciò che narra dall'esperienza, sua propria o che gli hanno narrato. A sua volta la converte in esperienza per coloro che ascoltano la sua narrazione. Il romanziere, al contrario, resta estraneo. (W. Benjamin)

Esaminato secondo la critica culta, il messaggio popolare si riduce alla sua «formula», al suo esaurirsi nello schematismo, nella ripetizione e nella trasparenza delle convenzioni.

D'altro canto gli studiosi di folklore ci tendono un'altra trappola: la riscoperta del primitivo, delle forme pure, il popolare come il non ancora corrotto. Di fronte a queste due posizioni, la mia è definita dalla convergenza di due proposte molto diverse: quella di uno studioso di cultura di massa degli anni '50, R. Hoggart, il quale studiando la canzone popolare definisce le convenzioni come «ciò che rende possibile il rapporto dell'esperienza con gli archetipi» e quella di M. Bachtin, che scopre nella festa popolare tutti i segni di un altro modo di comunicare. In base a questa convergenza analizzare messaggi significa studiare processi di comunicazione che non si esauriscono nei dispositivi tecnologici, perché proprio a partire da qui rimandano all'economia dell'immaginario collettivo.

La prima opposizione che permette di caratterizzare il messaggio popolare è quella indicata da Benjamin nella citazione: di fronte al romanzo e alla sua testualità intransitiva la narrazione popolare è sempre un «raccontare a». Recitato o letto a voce alta, il messaggio popolare si realizza sempre in un atto di comunicazione, nella messa in comune di una memoria che fonde insieme esperienza e modo di raccontarla. Giacché non si tratta solo di una memoria dei fatti; ma anche dei gesti, allo stesso modo in cui un motto non è fatto solo di parole ma di toni e di gesti, di pause e di complicità. La sua sola possibilità di essere fatto proprio dall'uditorio e di restare, è che si lasci memorizzare. Ma oggi la memoria è in ribasso, svalutata dai professori, il rinnovarsi continuo delle notizie e degli oggetti la rende impossibile e la cibernetizzazione che ci perseguita sembra renderla definitivamente inutile. Di conseguenza ci riesce più difficile comprendere il paradosso del funzionamento della narrazione popolare, nella quale la qualità della comunicazione è inversamente proporzionale alla quantità di informazione. Il fatto è che la dialettica della memoria resiste a lasciarsi pensare con le categorie dell'informatica o dell'analisi letteraria. In essa la ripetizione convive con l'innovazione, giacché quest'ultima la impone sempre la situazione in cui si racconta la storia, di modo che il messaggio vive delle sue trasformazioni e della sua fedeltà, non alle parole sempre permeabili al contesto, bensì al senso e alla sua morale.

L'altra opposizione fondamentale è quella che separa il messaggio di «genere» da quello di

«autore». È questa una categoria fondamentale per studiare il popolare e ciò che di popolare resta nella cultura di massa. Non mi riferisco alla categoria letteraria di genere, ma a un concetto proprio dell'antropologia o della sociologia della letteratura, vale a dire al funzionamento sociale dei messaggi, funzionamento differenziale e differenziatore, culturalmente e socialmente discriminante. E che attraversa tanto le condizioni di produzione quanto quelle di consumo. I «generi» sono un dispositivo per eccellenza del popolare, giacché non sono solo modi della scrittura ma anche della lettura: un «luogo» dal quale si legge e si guarda, si decifra e si comprende il senso di un messaggio. Passa da qui una demarcazione culturale importante, perché, mentre il discorso culto fa esplodere i generi, è nel popolare-di-massa che essi continuano a vivere e a compiere il loro ruolo: articolare la quotidianità con gli archetipi. Dire messaggi «di genere» significa darsi come oggetto preciso di studio la pluridimensionalità dei dispositivi, vale a dire le mediazioni materiali ed espressive attraverso le quali i processi di riconoscimento si innestano in quelli di produzione inscrivendo la propria orma nella struttura stessa del narrare. Così la rapidità dell'intreccio la quantità smisurata di avventure in rapporto con il prevalere dell'azione sulla psicologia, così la ripetizione in rapporto al costituirsi della memoria del gruppo, così lo schematismo e il ritmo in rapporto agli archetipi e ai processi di identificazione.

Un altro modo di leggere

L'indagine sull'esistenza di differenti modi di leggere si scontra ancora, oggi, con difficoltà di base. Si deve ancora fare una storia sociale della lettura che comprenda storia delle forme del leggere e tipologia dei pubblici. Abbiamo inoltre bisogno di rivedere completamente le teorie sul ricevente, tanto la funzionalista, quanto la criticonegativa, giacché entrambe proseguono, ciascuna a suo modo, una lunga e pertinace tradizione che deriva dalla concezione del processo educativo come «illuminazione» e secondo la quale questo processo si instaura da un *polo attivo*, che detiene il sapere, l'élite, l'intellettuale, verso un *polo passivo* e ignorante, il popolo, la massa. Ne consegue una divisione netta e irrevocabile tra la sfera della produzione, e cioè della creatività e attività, da un lato; e quella del consumo, cioè della passività e del conformismo, dall'altro. I cambiamenti che hanno reso possibile il passaggio dalla vecchia scuola ai moderni media non hanno tuttavia affatto messo in discussione il postulato della passività del consumo. Ancora una volta per rompere con la logica di questa concezione è necessario uscire dallo spazio teorico-politico in cui essa si radica. Questo spostamento ci consente subito di intravedere almeno tre caratteri differenziali della lettura popolare.

In primo luogo la *lettura collettiva*. Quando gli storici hanno affrontato il tema della lettura popolare, sono rimasti quasi sempre sconcertati di fronte al primo interrogativo: come è possibile parlare di lettori delle classi popolari dei secoli XVIII o XIX, se solo una ristrettissima minoranza sapeva leggere o meglio firmare, e se il salario di una settimana appena bastava per comprare una busta di pubblicazioni economiche? La domanda, però, evidenzia chiaramente i pregiudizi da cui nasce: confondere scrittura con lettura e soprat-

tutto pensare alla lettura nei termini dell'individuo chiuso nella sua stanza con il suo libro, ignorando che, a cominciare dalle testimonianze del Don Chisciotte («perché quando è tempo di mietitura si raccolgono qui nei giorni di festa molti mietitori e sempre c'è qualcuno che sa leggere che prende in mano uno di questi libri, noi facciamo cerchio intorno a lui, più di trenta e lo stiamo a sentire con tanto gusto che niente ci dà più soddisfazione» dice l'oste a proposito dei romanzi cavallereschi nel capitolo XXII della prima parte), nonché dell'istituzione popolare per antonomasia delle veglie nelle culture contadine, fino ai contadini anarchici che nell'Andalusia della metà del XIX sec. compravano il giornale anche senza saper leggere affinché qualcuno lo leggesse alla loro famiglia, la lettura delle classi popolari è sempre stata, prevalentemente, collettiva, vale a dire ad alta voce e secondo i ritmi imposti dal gruppo. In essa ciò che è letto non funziona come punto di arrivo e di chiusura del senso, bensì, al contrario, come punto di partenza, riconoscimento e messa in moto della memoria collettiva che, riscrivendo il testo, reinventandolo, finisce con utilizzarlo per parlare di e per celebrare cose assai differenti da quelle di cui il testo parlava; o le stesse cose, ma intese assai diversamente. (...) In secondo luogo la *lettura espressiva*. È questo un tipo di lettura che coinvolge i lettori in quanto soggetti che non hanno ritengo a manifestare le emozioni che la lettura suscita in loro, esaltazione o noia che sia. Per i cittadini della cultura orale non letterata leggere vuol dire ascoltare: ma questo ascolto è sonoro, come lo è quello del pubblico popolare a teatro o, anche oggi, nei cinema di periferia, con i suoi applausi e i suoi fischi, i suoi singhiozzi e le sue sghignazzate, che disgustano il pubblico educato e culto, così attento a controllare-nascondere le proprie emozioni. Diciamo una volta per tutte che questa espressività rivela e rende manifesta, fino al rischio dell'identificazione denunciato da Brecht, il segno che più caratteristicamente di ogni altro differenzia l'estetica popolare rispetto a quella culta, alla *serietà* di quest'ultima, al suo *rifiuto del godimento*, nel quale tutte le estetiche aristocratiche hanno sempre visto qualcosa di sospetto. (...)

In terzo luogo una *lettura obliqua, deviata*. Una lettura la cui grammatica è sovente altra, differente dalla grammatica di produzione. L'autonomia del testo è un'illusione, se ci si pone dal punto di vista delle condizioni di produzione del testo stesso; ma non lo è meno dal punto di vista delle condizioni di lettura. Solo per pregiudizi di classe si può negare ai codici percettivi popolari la capacità di appropriarsi di ciò che leggono: come dimostra la lettura che le classi popolari francesi fecero de *I misteri di Parigi*, trasformando il romanzo d'appendice di Sue in un fattore di presa di coscienza, per mezzo dell'attivazione dei segni di riconoscimento che in esso erano contenuti, (...) o la lettura, infine, che le classi popolari fanno di ciò che offrono loro radio e televisione, lettura che dà luogo a una quantità di forme di resistenza e di riappropriazione. (...)

L'INTERTESTO

da *Il piacere del testo*, di Roland Barthes, Einaudi, Torino 1975, pp. 35-36

(...) Leggendo un testo riportato da Stendhal (ma non suo), vi ritrovo Proust per un minuscolo particolare. Il vescovo di Lescars designa la nipote del suo grande vicario mediante una serie di appellativi ricercati (*nipotina mia, mia piccola amica, mia bella brunetta, ah! piccola squisitezza!*) che risuscitano in me le apostrofi delle due messaggere del Grand Hotel di Balbec, Marie Géneste e Céleste Albaret, al narratore (*Oh! diavoletto dai capelli di ghiandaia, oh! profonda malizia! Ah gioventú! Ah pelle adorabile!*). In altra parte, ma nello stesso modo, in Flaubert, sono i meli normanni in fiore che leggo muovendo da Proust. Assaporo il regno delle formule, il rovesciamento delle origini, la disinvoltura che fa venire il testo anteriore dal testo ulteriore. Capisco che l'opera di Proust è, almeno per me, l'opera di riferimento, la *mathesis* generale, il *mandala* di tutta la cosmogonia letteraria - come lo erano le *Lettere* di Mme de Sévigné per la nonna del narratore, i romanzi di cavalleria per don Chisciotte, ecc., questo non significa che sono uno «specialista» di Proust: Proust è quello che mi viene, non quello che chiamo; non è un'«autorità»; semplicemente *un ricordo circolare*. Ed è questo l'intertexto, l'impossibilità di vivere al di fuori del testo infinito - sia questo testo Proust, o il giornale quotidiano, o lo schermo televisivo: il libro fa il senso, il senso fa la vita. (...)



REGOLE DI CO-TESTO E REGOLE DI CONTESTO: COMPETENZA COMUNICATIVA E REGOLE SOCIOLINGUISTICHE

da *Le comunicazioni di massa in Italia: sguardo semiotico e malocchio della sociologia*, di Paolo Fabbri, in "Versus", n. 5, 1973, pp. 58-109

(...) La conoscenza del testo massmediatico va completata, in primo luogo, dalla ricerca di un apparato di *regole* che chiameremo *co-testuali*. Questa ricerca, per lo più assente dalle ricerche sulla cultura di massa, impone una doppia apprensione: (i) a livello espressivo, la enumerazione delle forme significative riconosciute come tali da una certa comunità socio culturale, che formano lo "stampo" del testo (ad es. i moduli di genere del "western" o della "gag" comica) in cui questo si inserisce e che integra la comprensione culturali con tratti "inerenti" anche se assenti. È la chiave suaccennata delle tipologie discorsive, ma in quanto percepite (emicamente) dai riceventi e non determinate dagli emittenti (si pensi ad es. ai generi televisivi), anzi la presupposizione che tali regole siano identiche a quelle degli emittenti andrebbe interrogata. Io preferirei credere ad estesi fenomeni di "pidginizzazione discorsiva" (semplificazioni, eliminazioni, interferenze, adattamenti e "rilessificazioni").

(ii) A livello della struttura semantica: il testo occorrenza, oltre ad essere percepito entro il paradigma virtuale degli altri testi del "genere", viene inserito, per i suoi contenuti, all'interno del sub-universo semantico, cioè dell'articolazione assiologica che gli altri testi - stivati e dimenticati - hanno contribuito a costituire (esiste un universo ideologico e specifico del western e del romanzo poliziesco come della fantascienza) (...).

Un prolungamento dell'analisi testuale dei contenuti andrebbe realizzato attraverso un numero elevato di ipotesi empiriche volte a verificare la competenza cotestuale, cioè la conoscenza per gran parte implicita delle regole (i) e (ii) in gruppi socioculturali diversi. (...)

Ma il settore cruciale per la sociologia dei massmedia è quello dell'indagine empirica di regole generali culturali: *regole di contesto o pragmatiche*. Le comunicazioni di massa presentano, come tratto specifico del loro funzionamento, lo scarto e il "rumore semantico"; e precisamente l'ambiguità dei testi ricevuti secondo codici culturali diversi nel tempo e nello spazio, in correlazione stretta e mal determinata con la stratificazione economica e sociale.

La descrizione empirica di questi codici di cui si sono date finora ingegnose tipologie deduttive (...) è una figura di "prua" della antropologia culturale di massa. Denegarla non significa soltanto occultare o sottovalutare fenomeni di incomprendimento o di ambiguità ma, correlativamente, produrre una ideologia armata di simboli di sfondamento sociale (ad es. simboli ludico-evasivi, magari giustificati da una cattiva psicoanalisi) a cui opporre una cultura serio-colta da cui le classi subalterne resterebbero escluse. (...)

Sappiamo che continua ad essere sostenuta l'ipotesi che comunità come quella studiata da De Rita, ad es. gruppi sottoproletarizzati (urbani e della campagna), siano caratterizzate da

uno "sfasciame" sociale e linguistico che le renderebbe incapaci di usare e disposte ad esser usate, dalla cultura di massa. Non soggetti dell'enunciazione, ma assoggettati dall'enunciato. Questa posizione meccanicistica deve ancora provare il suo "a priori"; prima di ridurre i sottoproletari ad "*enfants sauvages*" (lupo-proletari tutto stupore e ferocia) privi della stessa facoltà linguistica (...), c'è molto lavoro di reperimento in via descrittiva dei codici di una comunità comunicativa data; dove per *comunità comunicativa* intendiamo ogni membro che condivida la coscienza minimale delle costrizioni comunicative e delle opzioni che governano un numero significativo di situazioni sociali (...). Come sappiamo, la conoscenza della cultura di massa riveste un carattere sempre più preponderante nell'insieme di questa conoscenza; ma siamo lontani dal conoscere le regole che compongono le strategie discorsive disponibili ad una comunità e ne rendono possibile la manifestazione dei significati sociali, secondo piani alternativi e non ridondanti di comunicazione. (...)

È un fenomeno sociologico generalmente riconosciuto che la scomparsa delle lingue di classe (ad es. il latino o i dialetti) non riduce il poliglottismo culturale; fa posto ai discorsi di classe all'interno della lingua dominante. (...)

La ricerca empirica ha anche il compito urgente della costituzione di *repertori semiotici* accurati: con la descrizione accurata della totalità delle risorse comunicative (varianti e invarianti) secondo i diversi canali di espressione, attualmente a disposizione dei vari gruppi socioculturali. (...)

Di questi repertori fanno parte i *generi* (in primo luogo nella forma dell'opposizione testi colti e testi di massa: come e quanto riconosciuta dai riceventi?). Non secondo la ripartizione degli emittenti (etic), ma in quanto i membri di una comunità comunicativa li riconoscono come *routines* significative (emic), governate da speciali regole di selezione e di combinazione d'unità semiolinguistiche di taglia differente (ad es. certe sequenze finali o iniziali formularizzate, ecc.). Tanto più necessarie da verificare in quanto la cultura di massa rimaneggia continuamente i suoi generi o ne inventa (...) tali che il significato e il successo derivano dalla riformulazione di nuove relazioni fra routines semiotiche (contesti) e forme di contenuto, vedi ad es. la "canzone leggera" (...). D'altronde la conoscenza delle nuove regole (talvolta assai complesse: si pensi all'apprendimento di certe regole di quiz-spettacolo!) è strettamente associata a valori culturali della comunità comunicativa e sono investite di un sovrappiù di senso, cioè articolate in linguaggi di connotazione. (...)

Senza la conoscenza di questi connotatori, prelevati a livelli diversi dalle regole testuali, l'incomprensione e l'ambiguità sono la regola. È assurdo immaginare una trasparenza denotativa delle regole di comunicazione (fondata sul mito liberale e neocapitalista dell'omogeneizzazione (...), così come il fatto di non conoscere le comunità comunicative, i repertori semiotici e i codici di connotazione non deve indurci a credere che il contadino lucano è davanti alla comunicazione di massa, come un bambino "lupo". Meglio dire, come suggeriscono già i sociologi, che - nell'attuale situazione politica e sociale - le classi subalterne sono caratterizzate da fenomeni di convivenza tra tradizionalismo e accettazione indiscriminata dei valori "di moda". Questo non impedisce, a meno di farci di queste classi un'immagine schizofrenica (sarebbero le sole a non aver bisogno di assonanza cognitiva),

di riconoscere che i *linguaggi massmediatici* vi saranno appresi *come una seconda lingua di comunicazione*, con tutti gli inevitabili fenomeni disglottici. Ma per individuare questi ultimi, bisogna padroneggiare i termini della lingua e non negarla.

Criptotesti e regole d'elicitazione

Così come l'introduzione del concetto di discorso e testo dovrebbe modificare la direzione delle ricerche su (e la forma de) il contenuto (non più analisi a tappeto e su larga scala di contenuti percepiti ingenuamente, ma studio di microinsiemi di regole testuali da generalizzare), si tratterebbe di programmare una serie di ricerche sul terreno, molto diverse dagli esperimenti psico-sociologici da laboratorio a cui la sociologia degli effetti ci aveva abituati: e cioè controllo delle differenze percettive del senso di uno o più testi da parte di soggetti scelti su campione in diversi strati socio-culturali. Bisogna riutilizzare lo studioso di cultura di massa con strumenti sperimentali correlati alla nuova definizione di evento discorsivo, comunità comunicativa, repertori semiotici, codici di connotazione. (...)

A queste condizioni, il gesto semiotico può dimostrare che la pretesa uniformità della cultura di massa è funzione dell'inadeguatezza delle procedure sociologiche di elicitazione. In primo luogo per il mancato riconoscimento dell'organizzazione strutturale del testo. Come si è accennato, la coerenza testuale va posta al livello della struttura semantica profonda e delle regole (pragmatiche) di co-testualità e contestualità condivise. Impossibile quindi testare la comprensione di un testo di cultura di massa sulla base della quantità delle parole o delle regole grammaticali comprese o no: è chiaro che un termine non riconosciuto può essere compreso a livelli superiori di collocazione frastica, testuale, co-testuale, contestuale. (...)

L'inserimento sintagmatico a livelli superiori e la chiusura paradigmatica dei testi, con la costruzione di isotopie definite, selezionano i tratti semici d'un lessema, e ne disambiguano la decodifica. Il che rende dubbie le conclusioni tratte sulla incomprendibilità del gergo, del criptolessico della stampa quotidiana (...). Non sta qui il punto cruciale: non ci sono limiti all'acquisizione delle regole di competenza lessicale (salvo l'interesse ad apprendere), mentre ce ne sono a livello delle regole testuali. Non ci sono criptolessici irriducibili, ma *criptotesti* sì.

Queste ipotesi sembrano avvalorate dalla ricerca sociolinguistica che mostra come, nel complesso, i membri di una comunità apprendono tutti lo stesso insieme di regole grammaticali (anche se certi sotto-insiemi con maggiore difficoltà) indipendentemente dalla stratificazione sociale. Assai più difficile si presenta invece l'acquisizione delle regole testuali per la costruzione di insiemi coerenti di frasi ed enunciati; anche se tutti i membri di una comunità linguistica vengono senza eccezione esposti a testi elementari è probabile che in certi gruppi sociali - diciamo subalterni - queste regole, intermedie fra *competence* generale e *performances* particolari, vengano sviluppate poco e possano restare menomate. (...)

Queste ipotesi impongono una nuova base, con l'introduzione della variabile strutturata

testo, agli strumenti di ricerca sociologica. (...) Comprendere non è la stessa cosa che verbalizzare (...) come sa il linguista e come certi sociologi sembrano ignorare. Le tecniche di rilevazione della comprensione vanno riesaminate con attenzione, in particolare le modalità dell'intervista che, impostata su ruoli comunicativi incompatibili, conduce inevitabilmente a concludere, da una interazione difettosa da parte del sociologo al deficit della comprensione dell'intervistato. (...)

La difficoltà e la *manca* di comprensione è in effetti funzione della posizione dei riceventi nella struttura sociale, ma non nei termini dei segni manifestati (ad es. dallo strato lessico-grammaticale), ma dei diversi codici sociosemantici che restringono non la competenza semiotica generale, ma l'uso dei sistemi segnici nei diversi contesti di cultura e di situazione. Questi codici si differenziano nell'orientamento relativo verso diverse funzioni linguistiche cioè verso aree diverse di potenziale significante. Gruppi sociali o subculture differenti attribuiscono valori diversi a diversi ordini di significato, ad esempio ideativo, interpersonale, testuale ecc.; per questo finiscono per essere differenti le funzioni linguistiche che tendono alla preminenza. In breve, varie sub-culture mettono l'accento su vari ordini di significato pur partecipando della stessa competenza semiotica generale. Nell'uso di *codici elaborati e ristretti* (...), funzione dell'appartenenza di classe e del grado di istruzione, si oppongono significati universalistici (slegati dal contesto enunciativo o esoforici) e particolaristici (legati a questo contesto o endoforici); per questa via si restringono la percezione sociale e l'orientamento cognitivo di certi gruppi: sviando da certi usi semiolinguistici in contesti determinati di situazione, si svia - per il principio di relazione semiotica - da certi contenuti che restano però esprimibili, a nome del comune codice linguistico, a condizioni date. (...)

Si potrebbe concludere - in modo certo un po' svelto - che due sono gli atteggiamenti possibili verso i problemi politici e sociali posti dalla partecipazione e dalla comprensione dei mass media: quello (i) del *deficit* e quello (ii) della *differenza*.

Problemi d'altronde sostanzialmente simili a quelli che si pongono nei fenomeni di acculturazione ed in particolare della educabilità (...). Il postulato del deficit - il ricevente manca di una cultura autonoma da fare entrare nel calcolo della decodifica - è responsabile del rapporto cultura vs non cultura e partecipa di un moralismo dirigista (...). L'ipotesi della *differenza* intende l'opposizione cultura di massa e cultura colta non come un'antitesi di contenuti o di presenza di codici, quanto di orientamento funzionale: metalinguistico nel secondo caso, più endoforico e contestualizzato nel primo. L'uso di un codice ristretto sarebbe un effetto della struttura sociale e dell'esclusione scolastica, che restringerebbe alla comunicazione di massa (banalizzata, figurativa, non grammaticalizzata) la possibilità di investimenti emotivi e cognitivi per le classi subalterne. (...)

Dal postulato del deficit si esce solo reificando l'ipotesi dell'assenza di un codice che non si sa elicitare o che si preferisce occultare: l'incomprensione dei messaggi e dei testi, prima attribuita a una ideologia delle doti, viene oggi imputata alle deprivazioni dell'ambiente sociale. Tutto, insomma, pur di evitare di proferire: "Quello che non va è il nostro nodo di pensare la cultura colta, il suo linguaggio, le sue connotazioni di classe media"; pur di non

passare ad una ipotesi differenziale che si iscrive contro il modello psicofisiologico a base etologica e fonda una antropologia culturale strutturale. (...)

L'inconsistenza del postulato del deficit sotto il profilo empirico non basterebbe da sola a deciderne: ogni discorso teorico è anche oggetto di una lotta politica e, oltre la sua correttezza, va giudicato anche per la serie di atti repressivi e di liberazione che se ne possono trarre (...). Ma questo è il punto: la teoria del deficit si interdice la comprensione delle caratteristiche specifiche d'uso della cultura di massa da parte della classe contadina ed operaia, che ne fruisce in modo, diciamo, appassionato. I sociologi non hanno abbandonato, nella pratica del loro lavoro, la condanna di questa cultura; vengono loro a mancare, però, gli strumenti per verificare l'ambiguità e la decodifica aberrante, leggibili solo in una prospettiva differenziale e - di conseguenza - la presa conoscitiva della trasformazioni ideologiche, che non si fanno solo nei cieli puliti della cultura colta, ma nel terriccio d'un *altrove* dove scava la vecchia talpa della trasformazione sociale. Suolo composito, permeato di messaggi poco seri, dove s'impiglia la stessa cultura di chi li denega; d'altronde ogni denegazione ritorna come allucinazione nella pratica della cultura colta (...).

L'ipotesi differenziale è coordinata invece ai postulati teorici di una sociologia di classe per cui la circolazione culturale ed ideologica si fa per *acculturazione* (in senso etnologico) fra classi diverse. Il termine dominato, in un sistema di relazioni, non è mai nullo, anche se sottoposto, attraverso la mercificazione testuale, ad una brutale deculturazione. Questa deculturazione si fa occultando certi valori e inculcandone altri; porta non solo sul politico (l'informazione, nella sineddoche ottocentesca), ma sull'uso dello spazio (uso delle concentrazioni suburbane), sull'alimentazione, sull'educazione infantile, sulla sessualità e sulla *fiction*. Ma il consumo comune di una cultura imposta come legittima non annulla la diversità della cultura popolare, come provano le (poche) ricerche empiriche e la realtà dei movimenti sociali. Nonostante la disintegrazione ecologica, lo spappolamento del sociale, l'isolamento familiare a cui lo sviluppo neocapitalistico le costringe, sembra che le classi subalterne conservino certe norme fondamentali nelle pratiche quotidiane - socializzazione, regolazione e sorveglianza, per limitarci a questi contesti critici di situazione - ed in particolare la riproduzione d'un codice linguistico specifico (ristretto), che è un vero sistema modellante dell'esperienza. (...)

È probabile che le modalità di questo codice modellino l'intera esperienza testuale e no (vedi le ricerche di Bernstein sull'uso dei giocattoli in classi diverse). La cultura di massa va quindi analizzata in una prospettiva strutturale-funzionale corretta: cosa i riceventi ne possono (sociolinguisticamente) fare. (...)

.....

PROGETTO DI RICERCA SULL'UTILIZZAZIONE DELL'INFORMAZIONE AMBIENTALE

di Umberto Eco e Paolo Fabbri, in «*Problemi dell'informazione*», n.4, 1978, pp. 555-597

(...) Gran parte dei cosiddetti «codici» di un gruppo sono in verità dei *complessi testuali*: ovvero, data una società periferica sarebbe molto difficile per i suoi membri rendere esplicite in forma grammaticale le regole di competenza che essi possiedono (a qualsiasi livello semiotico), ma ciascuno di essi è in grado di citare delle situazioni testuali in cui queste regole sono messe in opera (nello stesso modo un parlante può non essere conscio delle regole della propria grammatica, ma sa benissimo riconoscere un testo costruito in palese violazione di quelle regole, perché lo riconosce come un testo non ammissibile, ovvero diverso dai testi a cui normalmente è esposto). (...)

Parleremo dunque d'ora in poi non solo di messaggi ma di testi-modello. Non di sistemi di codici ma di *competenze testuali* diffuse in un gruppo sociale. Parlare di un messaggio che arriva, formulato sulla base di un dato codice, e che viene decodificato sulla base dei codici dei destinatari, costituisce una semplificazione terminologica che può indurre in errore. In effetti la situazione è la seguente:

- a) I destinatari non ricevono messaggi singoli riconoscibili, ma *insiemi testuali*;
- b) I destinatari non commisurano i messaggi a codici riconoscibili come tali ma a *insiemi di pratiche testuali* depositate (all'interno o alla base delle quali è senza dubbio possibile riconoscere sistemi grammaticali di regole, ma solo a un ulteriore livello di estrazione metalinguistica);
- c) I destinatari non ricevono mai un solo messaggio: ne ricevono molti, sia in senso sincronico che in senso diacronico.

In senso sincronico: perché uno stesso avvenimento può venire appreso attraverso la radio, la televisione, i giornali, le notizie recate a viva voce da altri, eccetera; e inoltre perché uno stesso contenuto può venire veicolato a livello connotativo da messaggi diversi con un contenuto denotativo diverso. Per esempio una comunità può acquisire informazioni concernenti un nuovo modo di vestire sia attraverso una rivista di moda che parla esplicitamente di quel modo di vestire, che attraverso un film il quale «mostra» l'abito del protagonista e implicitamente lo connota come à la page.

In senso diacronico: perché lo stesso tipo di informazione viene ridonato in modo diverso, da messaggi diversi, lungo un arco di tempo. Si noti in ogni caso che, anche a proposito di messaggi ripetuti, non si può mai parlare di ridondanza pura e semplice perché più che ripetizione vi è accumulo e variazione. D'altra parte anche un messaggio pedestremente ridonato (come per esempio l'invito a non frequentare le autostrade il giorno di ferragosto) viene fatto interagire dal destinatario con altri complessi testuali (per esempio un film sulla bellezza del ferragosto al mare) per cui il messaggio subisce, attraverso processi di negoziazione da parte dei destinatari, variazioni multiple e può trasformarsi nel proprio opposto,

inducendo per esempio la persuasione che partire di ferragosto sia un'esperienza eccitante visto che la radio e la televisione lo proibiscono.

Si può ancora parlare di cultura di massa?

A questo punto diventano difficili quattro cose

- a) parlare di una Cultura di Massa come di un modello di vita e di comportamenti generalizzato uguale in tutto il globo;
- b) pensare che lo stesso messaggio (o insieme di testi) produca gli stessi effetti di comprensione in gruppi di destinatari diversi;
- c) pensare che i destinatari commisurino i messaggi ricevuti ai loro codici originari; se le nostre ipotesi sono giuste, non esistono codici «originari» dei destinatari; i destinatari vivono negoziando la comprensione dei testi e così facendo producono altri insiemi di testi
- d) che i destinatari abbiano codici omogenei: il modo in cui negoziano i testi che arrivano fa sì che essi producano sistemi testuali magari non conciliabili in momenti diversi della loro attività.

L'immagine che si può delineare partendo da queste ipotesi può apparire a prima vista sconcertante per chi pensi ancora alla ricerca sulle comunicazioni sociali come a una ideale sociometria che produca risultati *computabili quantitativamente, oggettivi* (vale a dire non influenzati dalla stessa inchiesta che li mette in luce) e *permanenti*. Inoltre appare difficile opporre a una cultura «ufficiale» ed «egemone» la cultura dei mezzi di massa da un lato, e dall'altro le culture «subalterne» o locali che vi si opporrebbero sia come alternativa globale sia come elemento di disturbo.

Quella che viene messa in crisi da questo modello d'indagine è la stessa nozione di cultura subalterna autoctona in quanto opposta sia alla cultura «colta» dei gruppi dominanti e alla cultura *per le masse* prodotta dai mezzi di massa come adattamento e divulgazione della cultura dominante «colta».

E difficile per esempio stabilire quali siano i codici con cui un operaio meridionale italiano riceve un messaggio cinematografico. Per quanto attiene alla sua formazione politico-sindacale, l'operaio partecipa un codice abbastanza grammaticalizzato, di tipo internazionale comune alla classe operaia europea organizzata, che assume le forme della cultura egemona per quanto riguarda le tecniche di organizzazione del pensiero, la sintassi stessa delle idee. Per quanto attiene alla vita sessuale, probabilmente modelli testuali sono quelli dei giornali illustrati, della televisione, del cinema: il soggetto sarà partecipe, a livello sentimentale sessuale, di valori che contrastano con quelli di cui è partecipe a livello politico, senza che peraltro la contraddizione sia veramente vissuta. Per quanto attiene alla vita familiare è possibile che i suoi valori siano ancora quelli ancestrali (nozione mediterranea della madre eccetera). In certi momenti egli avverte la contraddittorietà del proprio insieme di modelli testuali: la donna, secondo il codice politico sindacale, dovrebbe apparirgli come compagna a pari diritti civili e morali; secondo il codice sentimentale sarà un oggetto di piacere secondo il codice familiare sarà oggetto di culto e protezione. Ma di solito egli potrà viverlo

in modo accettabile queste contraddizioni, *commutando* da modello a modello a seconda delle circostanze e avvertendo la contraddizione solo in momenti particolari (...).

Pidginizzazione e creolizzazione

«(...) Nei processi di contatto tra culture diverse avvengono fenomeni di *hybridization* attraverso processi di *cambiamento di scala* (espansione, semplificazione, complicazione), *di confluenza, di cambiamento dei fini di uso* e di *mutamenti nello stato della norma* (modi di parlare che diventano piú o meno permessi, piú o meno interdetti, ecc.).

La pidginizzazione è quel complesso processo di cambiamento sociolinguistico che comporta una riduzione convergente delle sue forme interne, nel contesto di un restringimento nell'uso. Un *pidgin* è il risultato di un simile processo che abbia acquistato autonomia come una norma... La creolizzazione è quel complesso processo di cambiamento sociolinguistico che comporta un ampliamento convergente delle sue forme interne, nel contesto di un'estensione nell'uso.

Un *creole* è il risultato di un simile processo che abbia acquistato autonomia come una norma... La pidginizzazione è normalmente associata con una semplificazione nelle forme esterne, la creolizzazione con una complessificazione nelle forme esterne » (D.Hymes, ed. *Pidginization & Creolization of Languages*, Cambridge 1971, p. 84).

Senza addentrarci in descrizioni di *pidgin* e *creoles*, possiamo ricordare che spesso i *pidgins* si limitano a invenzioni di lessici, senza una propria grammatica, mentre i processi di creolizzazione coinvolgono anche le strutture sintattiche.

Volendo tentare delle analogie con situazioni familiari, le comunicazioni tra aerei e torri di controllo negli aeroporti si svolgono ormai attraverso una sorta di Pidgin English fatto di poche formule fisse, a grammatica molto elementare, con molti termini tecnici di nuova invenzione. Tuttavia un *pidgin* nasce sempre e solo in situazione multilinguale e si forma per mistura da due o piú lingue e il caso tipico è quello del Chinese Pidgin English usato come lingua franca da individui di entrambe le lingue. «La pidginizzazione non è né una semplificazione arbitraria né un miscuglio meccanico, ma un adattamento, un cambiamento selettivo finalizzato a fini determinati; ciò che soprattutto va evidenziato non è tanto l'emergere di singoli elementi del processo (miscugli, semplificazioni) quanto il fatto che questi processi appaiono in una nuova parlata ben individuabile e stabile» (Hymes, *ibidem*, p.66).

Diversa ovviamente la situazione dei *creoles* che sono riconosciuti, sia pure con molte esitazioni, come lingue a tutti gli effetti, *systems in their own rights*.

Nozione semiotica di pidgin

Ora quello che ci pare piú facilmente estrapolabile in una prospettiva semiotica piú ampia è il concetto di pidgin.

Facciamo un esempio abbastanza semplice. Esistono delle lingue vestimentarie, con un loro paradigma di pezzi combinabili e dei sintagmi significanti. Forma, colore, qualità di stoffa,

presenza di ornamenti, si combinano a creare abito da sera, abito da ufficio, abito da vacanza, eccetera. Questi codici vestimentari hanno sottocodici particolarmente organizzati come quelli delle uniformi militari o dei paramenti ecclesiastici; esistono codici diversi (si pensi agli abiti tradizionali dei Lapponi opposti a quelli degli Hawaiani). In tempi antichi questi codici erano così forti che in un porto di mare si potevano riconoscere un Vikingo da un Greco; ancora nel secolo scorso il viaggiatore inglese o tedesco a Napoli era immediatamente riconoscibile dagli abiti. Nel nostro secolo ci sono stati notevoli processi di ibridizzazione e si è arrivati a una sorta di lingua franca diffusa che è la moda vestimentaria all'europea (in gran parte assorbita anche in altri continenti ma recentemente rifiutata e ricodificata nella Cina Popolare). Potremmo parlare di una creolizzazione intensiva che ha prodotto una koiné, come il greco che si parlava in epoca ellenistica in tutta l'area mediterranea e in genere in tutto il mondo conosciuto. All'interno di questa koiné, che conserva le sue distinzioni significative (grey suit per white collars, tuta da operaio, dinner jacket, eccetera) si sono create delle zone pidginizzate: per esempio l'uso dei blue jeans con maglietta. Si tratta di una espressione vestimentaria comune all'indigeno di un'isola mediterranea, al turista americano di passaggio, all'agente di polizia fuori servizio. Comunica genericamente «disponibilità al rapporto sociale indifferenziato non formale». Infatti serve per lo sport, per le attività quotidiane, per andare al ristorante; proibita per certe funzioni pubbliche (impiegati di banca), per certi rituali sociali (ristoranti o night clubs di lusso), può costituire ancora forte «sgrammaticatura» in certe situazioni (visita al sindaco o all'arcivescovo). Astrae dalle differenze sessuali (fenomeno di *semplificazione*, come l'abolizione dei generi o delle flessioni in un *pidgin*). Connota tuttavia «giovane» e, in certe situazioni, «spregiudicato». Si tratta (...) di un fenomeno di ipocodifica (tutto il pidgin è un caso di ipocodifica, ma come si è visto si hanno fenomeni di ipocodifica anche all'interno di un sistema «normale» egemone e colto, e non solo nel pidgin).

A questo punto appare tuttavia un uso ideologico (e una «falsa coscienza») del *pidgin*. I *pidgin* verbali dei paesi colonizzati danno al soggetto parlante coscienza della sua esclusione. I *pidgins* vestimentari danno al soggetto coscienza di una propria supposta integrazione («non vi è alcuna differenza tra me, meccanico di automobile e indigeno, e il ricco yachtman di passaggio, perché tutti e due vestiamo nello stesso modo»). Questa integrazione è spesso soltanto apparente: perché il soggetto vestimentario chiede che gli elementi dell'abito servano a distinguerlo o a identificarlo, mentre intervengono invece tratti fisiognomici, gestualità, posture corporali, comportamenti verbali veri e propri (accento, correttezza grammaticale, ricchezza lessicale), e spesso addirittura la qualità dei pezzi vestimentari. (...)

Legittimazione e delegittimazione delle fonti

L'informazione ambientale arriva da varie fonti. Alcune come vedremo sono locali, altre esterne. In un paese contadino le informazioni circa i valori familiari arrivano, per esempio, da due fonti: i modelli di vita cinematografici e l'educazione religiosa impartita dal parroco. In molti casi le due fonti sono in disaccordo (codici morali diversi).

Di solito non si assiste alla prevalenza netta di una fonte, ma a fenomeni appunto di pidginizzazione o a creolizzazioni assestate. Tuttavia i processi di negoziazione della comprensione dell'informazione da ambo le fonti dipendono dal riconoscimento di legittimità conferito ora a una fonte ora all'altra (...).

Si hanno processi di pluri-legittimazione (si ascolta il parroco per quanto riguarda la fedeltà della propria moglie ma si ascolta il film pornografico per quanto riguarda la fedeltà della moglie altrui) oppure processi di crescita e decrescita della legittimazione. Una fonte che appariva particolarmente legittimata a un certo punto non lo è più (evidentemente per corrosione a opera di messaggi provenienti da altre fonti).

Il problema della legittimazione è importante per stabilire dove sta la norma. Infatti in una civiltà delle comunicazioni di massa non esiste più una norma (tradizionale, locale, statale, ecclesiastica, o altro). Esiste un conflitto tra norme trasmesse sotto forma di testi modello. Si tratta di vedere quale fonte è reputata fornire testi modello legittimi.

Ora si deve ritenere che i processi di informazione, nella loro globalità, attribuiscono e sottraggono legittimità a determinate fonti di informazione particolari. (...)

Per una ricerca attiva

Se tutto quanto è stato detto ha qualche senso, le conclusioni sono abbastanza importanti. È inutile tentare inchieste *quantitative e oggettive* su quanto una data comunità capisce dei messaggi di massa. È inutile disegnare codici *permanenti*. Non è possibile una geografia dei codici dei destinatari (mentre può essere ancora possibile una geografia e tipologia dei codici degli emittenti). È possibile al massimo una *tipologia dei processi di negoziazione, ibridizzazione, creolizzazione e pidginizzazione* dei codici; tipologia che si è tentato di tracciare nei capitoli precedenti.

Non rimane dunque spazio per ricerca sociale sul campo? Noi crediamo di sí, purché muti il concetto stesso di ricerca sociale. Essa non sarà più rilievo di quello che i soggetti fanno senza saperlo, ma la promozione di quanto i soggetti debbono fare per sapere di più.

Se l'attività di comprensione dell'informazione ambientale è un processo attivo, fatto di *negoziazioni e integrazioni*, cadono almeno due luoghi comuni della sociologia delle comunicazioni di massa.

a) Quando si danno fenomeni di decodifica aberrante non si deve tentare di produrre messaggi più semplici e maggiormente ridondati per permettere ai destinatari di capirli meglio. Non è vero che i destinatari non capiscono i messaggi difficili e capiscono quelli facili. Ovvero, è vero, ma solo in una certa misura.

È indubbio che se si vuole spiegare un nuovo sistema per compilare i moduli di un censimento, varrà la pena che i mezzi di massa ripetano il messaggio didascalico il maggior numero di volte possibile e nel modo più chiaro. Ma *occorre che i soggetti desiderino compilare i moduli* e riconoscano l'autorità del potere che richiede loro quell'atto burocratico. Altrimenti, per quanto ridondato, il messaggio didattico ricadrà nella disattenzione più completa. La pedagogia conosce abbastanza casi di scolari che non capiscono non perché

la materia è difficile ma perché rifiutano il rapporto didattico in sé e non riconoscono all'insegnante il diritto di influire sulla loro mente. Quindi il problema della comprensione non è «come fare perché costoro capiscano meglio» ma semmai «come fare perché costoro diventino criticamente coscienti del modo in cui stanno negoziando la loro comprensione»; b) Quando si vuole capire i meccanismi di comprensione non si devono esaminare i destinatari come oggetti passivi dell'indagine sociale che li riguarda, dal momento che l'indagine concerne un loro momento di attività negoziatrice. Il problema è di far diventare l'oggetto di indagine soggetto partecipante dell'indagine. Al limite, si auspica che lo stesso ricercatore con la sua batteria di questionari iniziali divenga oggetto d'indagine da parte del gruppo. (...)

CREOLIZZAZIONE DELLA LINGUA

da *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, di Jurij M. Lotman, Laterza, Roma-Bari 1980, pp. 45-60

(...) La tendenza all'aumento della specializzazione delle lingue, che rende estremamente difficili le traduzioni, è solo un aspetto di quei processi complessi che costituiscono l'insieme intellettuale. La struttura pensante deve organizzare le personalità, cioè integrare in un unico insieme strutture semiotiche antitetiche. Le tendenze opposte devono scomparire in un unico insieme strutturale. (...)

I meccanismi di integrazione sono di due tipi. Prima di tutto c'è il blocco del metalinguaggio. Le descrizioni metalinguistiche sono un elemento necessario dell'«insieme intellettuale». Descrivendo due lingue diverse come se fosse una sola, esse obbligano a considerare il sistema da un punto di vista soggettivo come se fosse un'unità. Il sistema si auto-organizza, orientandosi nel senso della metadescrizione data, tralasciando tutti gli elementi che dal punto di vista di una metadescrizione non devono esistere e accentuando ciò che in questo tipo di descrizione va sottolineato. (...)

Nello stesso tempo le autometadescrizioni spingono ad interpretare come un'unità un complesso dato anche da un punto di vista esterno, ad attribuirgli una precisa unità di comportamento e a considerarlo in un più ampio contesto culturale come un insieme. Questa attesa stimola a sua volta l'unità di comportamento e di autointerpretazione di un dato complesso.

In secondo luogo si può verificare una creolizzazione di queste due lingue. I principi di una di esse esercitano sull'altra una influenza profonda, nonostante la natura completamente diversa delle loro grammatiche. Nel funzionamento reale si può avere la mescolanza di due lingue, che tuttavia di solito passa inosservata al soggetto parlante perché egli considera la sua lingua secondo l'ottica delle metadescrizioni e queste si creano perlopiù in base ad una delle due lingua componenti, ignorando l'altra (le altre). (...)

È particolarmente interessante l'esempio del cinema, che fin dall'inizio si è presentato come un fenomeno bilinguistico (fotografia in movimento + testo verbale scritto = cinema muto; fotografia in movimento + testo verbale sonoro = cinema sonoro; come elemento facoltativo anche se ampiamente presente esiste una terza lingua: la musica). Alla coscienza dello spettatore il cinema appare però monolinguisco. È caratteristico il fatto che, anche se il cinema e la drammaturgia teatrale sono sotto un certo aspetto identici perché uniscono il testo verbale e il testo nella lingua del gesto, della posa e dell'azione, il teatro è considerato dallo spettatore come parola per eccellenza, mentre il cinema come azione per eccellenza. Il copione teatrale fissa, in sostanza, le parole, lasciando le azioni e i gesti alla competenza dell'interpretazione (cioè il testo verbale non varia mentre varia quello dell'azione e dei gesti). La sceneggiatura del film fissa prima di tutto le azioni, gli avvenimenti, i gesti, cioè la lingua delle immagini, lasciando nella maggior parte dei casi le parole agli «specialisti

del dialogo» o dando ampie possibilità di variazione alla discrezionalità del regista. Inoltre le metadescrizioni nel teatro di solito esaminano le parole, nel cinema gli elementi visivi della lingua. Il teatro tende alla letteratura come base del metalinguaggio, il cinema alla fotografia.

Qui ci interessa però in altro fatto che ha avuto conseguenze importanti: la creolizzazione delle componenti linguistiche del cinema. Al tempo del cinema muto l'influenza della lingua parlata si rivelava nella segmentazione precisa del materiale filmico in «parole» e «frasi» nel trasferimento nella sfera dei segni iconici del principio verbale della convenzionalità del rapporto fra espressione e contenuto. Questo ha dato origine alla poetica del montaggio che trasferisce nella regione delle immagini i principi dell'arte verbale dell'epoca futurista. La lingua della fotografia in movimento, accogliendo elementi della lingua della poesia verba ad essa strutturalmente estranei, è divenuta lingua dell'arte cinematografica.

Col cinema sonoro il linguaggio cinematografico si è attivamente «liberato» dai principi del discorso verbale. Nello stesso tempo però si è avuto un ampio movimento in senso inverso: le condizioni tecniche della pellicola cinematografica richiedevano testi brevi, mentre il progresso nella natura estetica del film, il rifiuto della poetica del gesto mimico, ha portato ad orientarsi non verso il discorso teatrale o verso quello della letteratura scritta, ma verso quello parlato. La natura della pellicola ha influito sulla struttura del linguaggio cinematografico, selezionando da tutto il suo spessore un determinato strato. Particolarmente cinematografico è apparso «il gergo», una lingua succinta, ellittica, parlata. L'introduzione di questo strato del discorso nell'arte cinematografica ne ha aumentato il prestigio nei confronti della cultura nel suo insieme e gli ha dato la necessaria stabilità equivalente culturalmente alla letteratura scritta (il cinema sotto questo aspetto è fondamentalmente diverso dalla letteratura: l'opera letteraria riproduce la lingua parlata, cioè ne dà un'immagine scritta stilizzata, mentre il cinema può fissarla e riabilitarla nel suo aspetto naturale). Questo ha portato grosse conseguenze nell'ambito cinematografico: l'orientamento cosciente verso il discorso «non corretto». Se in passato «parlare come in un libro» o «come a teatro» («come nell'arte») significava parlare correttamente, artificialmente, «come se fosse scritto», oggi «parlare come parlano al cinema» («come nell'arte») in molti casi è diventato sinonimo di «parlare come si parla» con accentuate sgrammaticature, scorrettezze, ellissi, elementi di gergo. L'intenzionale non letterarietà del discorso è diventata parte dello stile «contemporaneo». Il parlato verbale si orienta in questo caso verso un'ostentata specificità come verso una norma culturale ideale. Si potrebbero fare anche altri esempi di interferenze linguistiche diverse che dimostrano come la maggior parte delle lingue realmente funzionanti (ma non i loro modelli e le loro metadescrizioni) sono una mescolanza di lingue e si possono scomporre in due o più componenti semiotiche (lingue).

Nello spessore della cultura si possono così osservare due processi con tendenze opposte. Messo in azione, il meccanismo della dualità porta alla costante scissione di ogni lingua culturalmente attiva in due lingue. Di conseguenza il numero globale delle lingue della cultura cresce vertiginosamente. Ognuna delle lingue che si sono formate in questo modo si presenta come un insieme indipendente, immanentemente chiuso. Nello stesso tempo però

si verifica un processo in direzione opposta. Coppie di lingue si integrano con funzioni semiotiche unitarie. Una lingua in funzione si presenta così come una lingua indipendente e insieme come una sottolingua che entra in un contesto culturale più generale come intero e nello stesso tempo come parte di un intero. Come parte di un intero di un ordine più alto la lingua riceve una specificazione complementare alla luce della fondamentale asimmetria che è alla base della cultura. (...)

L'aumento della specificità semiotica, osservato come tendenza costante nella storia della cultura, è uno stimolo per l'integrazione delle singole lingue in una sola cultura. Ci è già capitato di notare che ogni coppia semiotica integrata di lingue, avendo la possibilità di entrare in comunicazione, di conservare l'informazione e, fatto che è particolarmente importante, di elaborarne di nuove, appare come un'organizzazione pensante e sotto un certo aspetto come un'«individualità culturale». Integrandosi fra loro a livelli sempre più alti, queste «individualità culturali» al loro apice formano l'individualità della cultura. (...)

Vertical text or barcode on the left edge of the page.

TRASFORMAZIONE DEI MEDIA: IL LIBRO PARLATO

da *Interfacce della parola*, di Walter J. Ong, Il Mulino, Bologna 1989, pp. 93-103

(...) Se si pensa oggi ai libri come se operassero allo stesso modo in cui operavano per Aristotele, san Tomaso d'Aquino, Chaucer, Milton o sir Arthur Quiller-Couch, si è perso ogni contatto con la realtà.

Si producono già dei libri che non sono scritti da nessuno. Si tratta di libri "parlati". Avevamo, come è ovvio, dei libri parlati anche in precedenza. L'epica orale che nel passato veniva in qualche modo trascritta è un libro che non è stato scritto da nessuno, una trascrizione di qualcosa che qualcuno ha detto o cantato. Ma i nostri libri parlati operano in modo diverso, sono imposizioni di oralità elettronica, scrittura e stampa l'uno sull'altro o l'uno nell'altro. Questo nuovo tipo di libro, una volta stampato, può anche assomigliare al vecchio tipo di libro, può non avere una registrazione o una cassetta acclusa ma non opera allo stesso modo né dà la stessa impressione del tipo di libro che lo ha preceduto.

Sono stato intervistato di recente per uno di questi libri parlati. Il supervisore del libro, o se preferite, o il direttore di produzione non si tratta certo dell'autore, né io posso definirmi tale: non esiste più un autore, nel senso che questa parola possedeva mi ha chiamato in un primo momento per telefono a St. Louis, da New York, per accordarci su un'intervista da tenere a Bethlehem, in Pennsylvania. Portò con sé un registratore per l'intervista e registrò le risposte alle domande che mi poneva. Poi andò a dormire in un hotel di Bethlehem e tornò da me il mattino successivo con altre domande per completare l'intervista, che ugualmente registrò. Portò il nastro con sé a Brooklyn e lo fece trascrivere. Naturalmente chi lo trascrisse corresse e rivide in parte l'intervista. Il supervisore o direttore di produzione rivide a sua volta la trascrizione, poi me la spedì per una ulteriore revisione. Dopo che la ebbi rielaborata e rispedita, il supervisore mi telefonò a St. Louis due volte per interurbana e la seconda volta al telefono registrò le mie risposte ad altre domande che gli erano venute in mente dopo due o tre revisioni. Poi fece trascrivere queste ultime domande, le rielaborò, le inserì nel manoscritto riveduto e corretto e mi mandò il tutto per una ennesima revisione. Quando il libro verrà pubblicato, cosa avremo? Il "libro" viene presentato come una intervista, in cui io rispondo a domande poste dall'intervistatore. Ma in realtà si tratta di qualcosa che nessuno di noi due ha mai detto o scritto. Non possediamo al momento nessun termine o concetto atto a descrivere cose di questo tipo. Forse potremmo definire il risultato finale una "rappresentazione" o una "produzione". I libri sono sempre più una "produzione" di questo tipo, come anche un numero sempre maggiore di "articoli" su giornali e quotidiani. (...)

Esiste dunque una profonda interazione fra i media. Non solo il discorso, la scrittura e la stampa coesistono, ma ognuno di essi manifesta una chiara consapevolezza dell'esistenza di tutti gli altri. Quando il "direttore di produzione" mi poneva domande nel modo che ho già detto ed io rispondevo, entrambi sapevamo che quanto avrei detto sarebbe stato registrato, corretto, rielaborato in forma scritta ed infine stampato. L'oralità elettronica era

destinata al dattilografo, al redattore ed al linotipista. Mentre parlavamo, avevamo come scopo non solo quello di realizzare una buona conversazione ma anche di produrre del buon materiale da stampare. Ciò nonostante, paradossalmente, volevamo che il prodotto finale da stampare non assomigliasse affatto ad un prodotto stampato ma ad una chiacchierata informale. Parlavamo in modo che qualcosa che doveva essere corretto e stampato non sembrasse tale, pur sapendo che l'unico modo per raggiungere il nostro scopo era correggerlo e rivederlo molto attentamente prima di stamparlo.

Per rendere la situazione ancora più involuta, durante l'intervista abbiamo parlato di questa situazione. Il direttore di produzione mi ha fatto notare mentre stava registrando che la nostra conversazione non sembrava una chiacchierata informale. «Perché dovrebbe sembrarlo?», gli feci io. «Non stiamo chiacchierando in quel modo». Come si poteva supporre che io stessi comunicando con una sola persona quando entrambi speravamo che io stessi comunicando con decine di migliaia di persone? Inoltre, io stavo comunicando con decine di migliaia di persone fingendo di comunicare con una persona sola. (...)

Si potrebbe sostenere che i paradossi non sono maggiori di quelli impliciti nella scrittura in genere, dato che nella scrittura si comunica con un pubblico che generalmente *deve* essere assente al momento della comunicazione (per cui si finge che sia presente). Per lo scrittore il pubblico è sempre una finzione e tale deve restare. Ma ciò nonostante, la nuova commistione di oralità, scrittura e stampa resa possibile dai media elettronici ha complicato le cose in questo campo e reso le situazioni paradossali. Non c'è forma letteraria o processo mentale di tipo complesso da noi oggi usato che sarebbe stato possibile prima di poter registrare direttamente la voce per la produzione di suono.

(...) Vediamo in tutta la sua globalità la complessità dell'interazione dei media quando nuovi media si sviluppano. (...) Fin dall'origine i media verbali, poiché qui ci riferiamo soltanto ad essi, si sono evoluti attraverso schemi di rafforzamento e di trasformazione. Quando si è iniziato a scrivere, le forme parlate non sono certamente scomparse. La scrittura è una conseguenza dell'urbanizzazione. È stata prodotta da chi viveva in insediamenti compatti e certamente parlava più della gente isolata che abitava in campagna. Quando nacque la scrittura, la gente fu incoraggiata a parlare di più, fosse solo per il fatto che aveva più cose di cui parlare.

La scrittura non solo incoraggiò la comunicazione orale, ma la ristrutturò. Quando la scrittura divenne un fenomeno radicato nella coscienza, la comunicazione orale non fu più quella che era un tempo. (...)

In una cultura orale la cosa più prossima ad un trattato sistematico è il collegamento di una serie di aforismi: *Chi dorme non piglia pesci. Non è tutto oro quel che luccica. Chi si ferma è perduto.*

Anche se l'oratoria esisteva da decine di migliaia di anni, quindi, la forma assunta dalle riflessioni sull'oratoria che si trovano nella *Retorica* di Aristotele era irrealizzabile prima della scrittura. La mente dell'uomo non aveva mai funzionato in questo modo, né aveva seguito un simile percorso di pensiero. Ma quando avrete prodotto, con l'aiuto della scrittura, trattati quali la *Retorica* di Aristotele o la *Repubblica* di Platone, questa sorta di

pensiero e di espressione vi risuonerà nelle orecchie. Nel parlare divenne allora possibile riecheggiare, anche se in misura limitata, qualcosa che poteva essere prodotto solo scrivendo e che veniva letto ad alta voce. Inoltre si era obbligati a parlare in modo che quanto veniva detto assomigliasse ad un discorso scritto, regolarmente o almeno quasi sempre, altrimenti si risultava ineducati. Ci si aspettava e ci si aspetta tuttora che il proprio discorso venisse ravvivato dal modo in cui la scrittura veniva o poteva essere prodotta. Il discorso, dopo la nascita della scrittura, doveva suonare letterario, e "letterario", è opportuno ricordarlo, significa "attinente alla letteratura", e quindi post-orale.

Dopo la nascita della scrittura, in altre parole, il discorso orale non fu più lo stesso. In un certo senso si trovò in una posizione migliore perché ora la mente poteva utilizzare nel discorso processi simili a quelli che gli uomini avevano imparato usando la scrittura. Inoltre si poteva, e lo si faceva, usare la scrittura per prendere appunti che avrebbero aiutato nella costruzione di un discorso. Ma in un altro senso la situazione del discorso orale peggiorò. Ora esso si trovava in continua competizione con la scrittura. Non era più se stesso, non era più indipendente. Gli uomini erano consapevoli del fatto che la scrittura poteva fare verbalmente molte più cose della esecuzione orale. Questa ultima non monopolizzava più l'ambito verbale.

Una situazione simile si verificò quando venne inventata la stampa, e più esattamente la stampa a caratteri alfabetici mobili. La stampa rafforzò la scrittura. Rese obbligatoria l'alfabetizzazione universale, rese necessario, cioè, che virtualmente tutti sapessero scrivere, operare con il mezzo più vecchio. Ma la stampa a sua volta trasformò la scrittura. Con la stampa, gli scrittori scrissero di altre cose ed in modo diverso. La stampa rese possibile uno stretto controllo della situazione, che la scrittura non poteva ottenere. Con la stampa, per la prima volta, un insegnante poteva dire a tutta la classe: «Andate a pagina 84, quinta riga dall'alto, terza parola da sinistra» e chiunque poteva trovare la parola richiesta. (...)

In queste condizioni, l'indice diviene un mezzo efficace e assai diffuso per il recupero di dati. Un libro viene oggi percepito come un contenitore in cui le "cose" vengono attentamente ordinate più che come una voce che parla al lettore. (...)

Sottilmente ma irresistibilmente, dopo l'invenzione della stampa, ciò che si scriveva veniva sempre più considerato qualcosa da collocare infine in un luogo stabilito. Questo fatto sembra aver influenzato ciò che chiamiamo "struttura" dell'intreccio. Le forze qui all'opera non sono tutte evidenti, ma appare chiaro che fino alla comparsa della stampa non esistevano storie in prosa di una certa lunghezza organizzate rigidamente in un intreccio, cosa che si aveva invece in teatro fin dall'antichità classica. (...)

La rigidità della stampa è alla base della composizione di *Finnegans Wake* di Joyce. È virtualmente impossibile produrre due copie manoscritte in tutto e per tutto concordi di *Finnegans Wake*. In un'opera con migliaia di fusioni verbali ed altre creazioni stravaganti, ogni singola lettera richiede una supervisione personale impossibile da eseguire in molteplici copie manoscritte. Questo ovviamente significa che la composizione finale dell'opera come avviene oggi per la maggior parte delle opere stampate viene eseguita sulle bozze della tipografia.

Una volta accertato il tipo di controllo sul discorso che la stampa rende possibile, la propensione ad un tale controllo influenza la scrittura perfino nella corrispondenza privata. (...)

Si può anche affermare che i nostri discorsi siano profondamente influenzati non solo dalla scrittura ma anche dalla stampa. (...)

Un nuovo medium, dunque, trasforma non soltanto quelli che lo precedono immediatamente, ma spesso anche tutti quelli che lo hanno preceduto, dalle origini fino alla sua comparsa. Quindi noi ancora declamiamo come gli oratori prima della scrittura e della stampa, ma la nostra oratoria è stata completamente trasformata non solo dalla scrittura e dalla stampa ma anche dalla nostra nuova oralità elettronica. In televisione, usiamo i discorsi pubblici per raggiungere milioni di persone, ma li raggiungiamo come se stessimo avendo con ciascuno una conversazione diretta, faccia a faccia. I nostri discorsi pubblici diventano oggi privati. (...)

In riferimento ai media, così come a molte altre cose, oggi viviamo in un'epoca in cui ogni cosa avviene simultaneamente. Questo significa che siamo ancora circondati da tutti i vecchi media, che hanno un vigore mai posseduto in precedenza ma anche che stanno producendo cose che non avevano mai prodotto prima d'ora. Dobbiamo reinterpretare sia il vecchio che il nuovo. Nessuno capirà cosa è oggi la stampa se la considera soltanto come la consideravano Gutenberg, Addison e Steele o Matthew Arnold.

Per essere certo che abbiate afferrato il senso del discorso: come pensate che sia stato composto questo testo?

LA REALTÀ DELLA FINZIONE

da *Classi lavoratrici e classi pericolose. Parigi nella rivoluzione industriale*, di Louis Chevalier, Laterza, Bari-Roma 1976, pp. 513-515

(...) Sotto certi aspetti e in certe occasioni la distinzione fra realtà e fantasia scompare; la finzione esprime la realtà meglio del fatto di cronaca, e la realtà, assume una strana forma di esistenza paragonabile a quella di certi personaggi di Frédéric Soulié o, in maniera ancor più evidente, a quella dei grandi eroi popolari dei *Misteri di Parigi*. Rodolphe esiste.

In queste ultime tre settimane, scrive il 5 marzo 1844 una lavorante in passamaneria, in una lettera pubblicata dalla «Ruche populaire», gli operai di molte nostre fabbriche sono disoccupati a causa della Senna e della Marna in piena. Abito in cima a rue de Charenton, e al mio stesso piano vive in un'unica stanza una famiglia di onesti operai, marito, impiegato in una segheria meccanica, moglie e due figli. La sospensione del lavoro causata dalla Marna in piena li ha momentaneamente gettati nella miseria (...). Questa mattina ho chiesto alla moglie se suo marito avesse trovato lavoro. No, ancora no, mi ha risposto. Ma speriamo di essere più fortunati l'inverno prossimo. Perché? ho chiesto. Perché il signore che ha scritto i *Misteri di Parigi*, e di cui non so il nome, ci protegge, e Philippe dice che continuerà a scrivere per far aumentare il salario al povero operaio. Sicché abbiamo buone speranze: quest'inverno sarà duro, ma il prossimo andrà meglio.

Il 2 maggio 1844 una bottegaia scrive: «Sono sul punto di perdere il credito e l'onore. Sono rimasta senza alcuna risorsa (...). Ho letto nei *Misteri di Parigi* che varie persone di Bordeaux e di Lione vogliono fondare una banca di credito senza interesse per i lavoratori disoccupati (...)».

Non solo Rodolphe esiste, giusto e soccorrevole, ma la «Ruche populaire» stessa diventa Rodolphe:

«Il ruolo assegnato a Rodolphe nei *Misteri di Parigi* da Eugène Sue ci ha suggerito l'idea di venire in aiuto delle famiglie oneste colpite dalla sventura (...) rivolgiamo perciò un caldo appello al senso d'umanità dei ricchi (...)».

Da quel momento in poi, in ogni numero, la «Ruche» segnala i casi più pietosi, e più tardi inizierà la rubrica dei «Misteri della fabbrica». La finzione diventa realtà. (...)

È chiaro che qui si tratta di ben altro che di un fenomeno letterario, o tale comunque che la critica letteraria possa bastare a spiegarlo. E innegabile l'influenza di alcune circostanze letterarie spesso studiate, quali il diffondersi del romanticismo sociale, il sempre maggiore interesse della letteratura dell'epoca per i problemi della vita operaia e il sorgere di una nuova generazione di poeti-operai. Ma queste circostanze sono assai meno importanti di certi fatti di storia sociale, cui peraltro la storia sociale tradizionale non ha mai prestato l'attenzione che meritavano, quale l'influenza esercitata sull'opinione popolare dalla lette-

ratura, dalla più prestigiosa e durevole alla più mediocre ed effimera, e l'esistenza di una cultura popolare in cui tale letteratura occupa un posto di primo piano. (...)

Per un'indagine di storia sociale, l'importanza dei *Misteri di Parigi* sta nel fatto che, grazie alla profonda partecipazione popolare e alla pressione collettiva passivamente subita dall'autore, questo romanzo ci dice chiaramente quali aspetti fisici e morali si attribuissero alle classi popolari. La descrizione deliberata, documentata e indubbiamente acuta che Sue ne presenta non ha grande importanza: quello che conta è la descrizione che per ragioni finora mai abbastanza approfondite egli non può evitare.

Tale pressione è esercitata in primo luogo dall'opinione popolare, che opta per questo o quel personaggio, ne orienta il destino, decide l'intreccio e interviene quotidianamente nella stesura del racconto, sia attraverso lettere ammirative o minacciose che ci sono state conservate, sia attraverso la generale e imperiosa richiesta di cui tutti i giornali del tempo ci forniscono le prove, sotto forma di proteste per la troppo repentina scomparsa dell'Accoltellatore, di opposizione alla presenza di un'idiota nella soffitta dell'artigiano Morel, di critica per l'inesattezza di una pennellata di costume o di condanna per una determinata soluzione. Se infatti in questo libro le classi popolari si riconobbero immediatamente, sin dalle prime pagine - sin dai primi accordi - lo straordinario fenomeno collettivo del successo popolare dilagò totalmente e definitivamente solo con la storia delle disgrazie dell'artigiano Morel. Fu allora che Sue ricevette il maggior numero di lettere, fu allora che emerse più chiaramente quell'invadente collaborazione e la svolta impressa a un racconto che, pur continuando ad essere il libro delle classi pericolose, si trasformò di puntata in puntata in un libro delle classi popolari, per espressa volontà di queste classi medesime e altrettanto decisamente e sicuramente che se gli operai e gli artigiani di Parigi si fossero avvicinati ogni giorno nel guidare la penna - quanto feconda! - di Sue: intervento che sarebbe facilissimo precisare mediante uno studio cronologico della corrispondenza e delle puntate e confrontando le successive edizioni del romanzo. (...)

QUINTA SEZIONE DUE O TRE COSE CHE SO DI LEI...

INTRODUZIONE

Questa quinta sezione, di cui si annuncia fin dal titolo l'andamento erratico e personale, introduce una serie di spunti problematici e tematici, ricorrenti nella ricerca sull'industria culturale e sulla cultura di massa, scelti fra quelli che la pratica ci ha portato più frequentemente ad affrontare. Temi - dunque - non individuati fra la totalità dei possibili in ragione della maggior rilevanza, ma fra la scarsità dei conosciuti in occasione delle ricerche personalmente condotte: essi vengono offerti alla riflessione, all'approfondimento, alla integrazione, al lavoro dei lettori.

Il tema che appare per primo è quello del *mito*, affrontato qui sotto diversi angoli visuali, sia come «quadro mentale di lunga durata» attraverso il quale si riordinano, insensibilmente ma precisamente, esperienze esistenziali, estetiche e culturali, sia come rapporto con il profondo (inteso come inconscio, ma anche come primordiale), che come dispositivo di trasformazione culturale.

Dalla socioantropologia di Morin, alle mitologie di Barthes - e alla posizione di *mitologo* che ogni studioso di cultura di massa si trova a dover rivestire frequentemente - lo studio e la conoscenza del mito e dei miti rimane uno strumento fondamentale di lavoro.

Appartenente a questo gruppo è il brano di Lévi Strauss, tratto da *Il crudo e il cotto*, il cui più rilevante merito consiste, secondo noi, nel mettere in evidenza la profonda compenetrazione dei processi del *corpo* con quelli della *cultura*, e di introdurre il tema della fruizione individuale di «oggetti virtuali», in un «rapporto rovesciato» fra mittente e ricevente. Il mito è incarnato in una tradizione che attraversa la comunità, la sua unità è «proiettata su un fulcro virtuale» che attiva un processo di «riorganizzazione inconscia»: «il mito e l'opera musicale appaiono dunque» - scrive Lévi Strauss - «come dei direttori d'orchestra i cui uditori sono i silenziosi esecutori».

Fatte le dovute distinzioni, questa situazione comunicativa ci sembra poter essere accostata a quella attivata dal flusso comunicativo mass-mediale. Si pensi ai grandi miti, alle grande

mitologie di massa. Cosa possiamo pensare oggi di maggiormente «collettivo»? «Approssimazioni coscienti (...) di verità ineluttabilmente inconscie» prodotte - pensate, elaborate, diffuse, riprodotte - negli apparati produttivi e nelle memorie e nei comportamenti dei «consumatori»: «messaggi che non provengono da nessun luogo».

L'intento di Lévi Strauss ne *Il crudo e il cotto* è di mostrare come categorie empiriche possano «fungere da strumenti concettuali per far emergere certe nozioni astratte e concastrarle in proposizioni», cercando di fondere il piano delle strutture logiche con quello delle evidenze; di parlare, cioè, del mito nei modi del mito stesso.

Egli spera, così, di riuscire a restituire l'inscindibile unità delle «cose» e dei loro «attributi»: a manifestare percettibilmente la varietà e particolarità delle apparenze e la permanenza delle «strutture» profonde.

Il progetto si scontra inevitabilmente con il problema dei diversi regimi, tempi e regole della percezione, del pensiero e della scrittura: quelle sfasature e differenze che aprono crepe di «non-dicibile» nel discorso. Per trasferire, allora, al lettore il «sentimento» della pienezza e dell'immediatezza Lévi Strauss ricorre al modello musicale, come pratica di «una via mediana fra l'esercizio del pensiero logico e la percezione estetica».

Nel far questo, compie una serie di considerazioni sulla fusione e sovrapposizione di tempi e ritmi diversi nell'ascolto musicale e della narrazione mitica, che possono fungere da trampolino per una riflessione più serrata e sistematica sulle interferenze dei tempi psicofisiologici sulle e nelle scansioni culturali dei linguaggi espressivi che si manifestano in dimensione temporale: i tempi e i ritmi della letteratura, del cinema, della radio, della televisione...

Gli altri due brani che affrontano il tema del mito sono *Degradazione dei miti* tratto da *Trattato di storia delle religioni* di Mircea Eliade e *Continente perduto* tratto da *Miti d'oggi* di Roland Barthes.

«Funzione fondamentale del mito» - scrive Eliade - «è quella di stabilire i modelli esemplari di tutti i riti e di tutte le azioni umane significative»¹: «è un precedente per i modi del feale in generale»².

Ogni esperienza individuale si misura, dunque, con il patrimonio storico-culturale sedimentato in un inconscio collettivo che si manifesta - oltre che nei miti e nei riti religiosi - anche nelle opere d'arte e nelle fondamentali intuizioni dell'umanità: archetipi che spiegano, dirigono e condizionano l'atteggiarsi dell'uomo nel mondo, relativamente alle problematiche inaccessibili all'apprendimento empirico razionalistico.

Essi, e il patrimonio cui fanno riferimento, potenziano e insieme limitano le facoltà intellettuali e le capacità di azione, poiché forniscono da un lato una cornice di riferimento e possibilità di rappresentazione, mentre inducono, dall'altro, alla ripetizione di esperienze. In questo quadro generale rimane ovviamente da segnalare la grande differenza in modi e

¹ M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, Boringhieri, Torino 1976, pp. 424.

² *ibidem*, p. 431.

ambiti nei quali il mito agisce nelle differenti società e nei differenti momenti storici: centrale e socialmente cogente quando è considerato manifestazione del sacro o del potere, periferico e subliminale quando irrompe nel "moderno".

Per quanto - come afferma Eliade - quella del mito nella "laicità" del moderno sia stata una «caduta feconda», non c'è dubbio che abbia determinato delle variazioni strutturali.

Il mito extratemporale da lui studiato rivelava la natura alla cultura, prima, «meglio e più intimamente di quanto avrebbero potuto fare l'osservazione e l'esperienza empirico-razionalistiche» e la sua continua ripetizione e celebrazione mantenevano e rinnovavano questa rivelazione e trasfigurazione dell'«avvenimento in categoria»³.

Come scrive Eliade, «sul piano dell'esperienza magico-religiosa (...) la Natura non è mai "naturale"»⁴ ma si rivela nelle cratofanie o ierofanie del mito.

Al contrario il "mito d'oggi" - analizzato da Roland Barthes nel volume citato - opera il rovesciamento dell'anti-physis del progresso tecnico scientifico, fondato sull'illimitata trasformazione della natura, nella pseudo-physis del mito. Quest'ultimo si costituisce attraverso la dispersione della qualità storica delle cose: «le cose vi perdono il ricordo della loro fabbricazione. Il mondo entra nel linguaggio come un rapporto dialettico di attività, di atti umani: esce dal mito come un quadro armonioso di essenze. Si è operato un gioco di prestigio che ha rovesciato il reale, lo ha vuotato di storia e lo ha riempito di natura, che ha sottratto alle cose il loro senso umano in modo da far loro significare un'insignificanza umana. La funzione del mito è di svuotare il reale: alla lettera, esso è un deflusso incessante, un'emorragia o se si preferisce un'evaporazione, insomma un'assenza sensibile»⁵.

Le mitologie moderne nascono quando la storia delle esperienze e degli esperimenti avvenuti al lume empirico-razionale si è compiuta fino in fondo e tentano, appunto, di annullarla. La loro «perdita d'innocenza» si esprime nella de-politicizzazione del reale, privato della traccia della presenza umana che lo ha prodotto. Il mito "moderno" non è fuori della storia e del tempo, è de-storicizzato, con tutto il valore attivo del prefisso de-, che «rappresenta in questo caso un movimento operativo, attualizza costantemente una defezione»⁶.

Altro nodo problematico è quello relativo all'*innovazione tecnologica*.

Abbiamo scelto di partire, per affrontarlo, da un brano - *Nel tempo remoto dei sogni*, tratto da *Il mito della macchina* di Lewis Mumford - centrato sulla produttività dell'attività onirica nell'evoluzione e nella creatività umane. Il brano si riallaccia ad altri presentati nella prima sezione: alla funzione dell'immaginazione come facoltà del possibile e agente di trasformazione eufemistica del mondo in Durand, ai «miti dinamici che» - per Moles - «hanno retto

³ *ibidem*, p. 443.

⁴ *ibidem*, p. 441.

⁵ R. Barthes, *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino 1974, p. 223.

⁶ *ibidem*.

l'immaginazione creatrice degli scienziati e degli ingegneri», al passaggio dall'«epifenomenicità» alla «generatività» di alcuni messaggi culturali evidenziato da Morin in *Culturalnalsi*, al brano di Buckley, anch'esso polemico con l'eccessivo rilievo accordato all'impiego dell'utensile nell'analisi dei processi sociali e mentali di ordine superiore.

L'interesse specifico di Mumford è sullo sviluppo tecnologico, del quale ricostruisce una storia partendo dal presupposto che l'uomo sia «soprattutto un animale produttore di pensiero, intento a dominare e organizzare se stesso, e che il centro più importante di tutte le sue attività è nel suo organismo e nell'organizzazione sociale in cui trova la sua espressione più completa»⁷.

Esplorando le proprie capacità organiche ed assegnando loro nuove funzioni, l'*homo sapiens* e *ludens* sviluppò, insieme ai riti, al canto, alla danza, alle manifestazioni artistiche, anche la tecnica degli utensili che è «di fatto solo un settore della biotecnica: l'attrezzatura dell'uomo per la vita»⁸.

Questa creazione di «protesi» che potenziavano le capacità e i sensi, e che compivano il già iniziato «rimodellamento dei propri organi corporali»⁹, viene da Mumford ricollegata alla «larga vena di irrazionalità che scorre lungo tutta la storia umana, contrapponendosi all'eredità animale assennata e funzionalmente razionale»¹⁰ e alla «funzione trascurata» dei sogni, che hanno spinto gli uomini a cercare i mezzi per «imitare gli uccelli» o per «comportarsi come dei». In questi ultimi egli individua la spinta propulsiva al cambiamento delle condizioni materiali della «vita di veglia».

«La tendenza a mescolare fantasie e speranze, desideri e progetti, astrazioni e ideologie con le banalità dell'esperienza quotidiana» - scrive ancora Mumford - «fu una fonte importante della sua immensa creatività. Non esiste una precisa linea divisoria tra l'irrazionale e il superrazionale: e l'utilizzazione di questi doni ambivalenti è sempre stata per l'uomo un grosso problema.»¹¹ Anche per Mumford, come per Morin¹² l'uomo è *sapiens* e *demens*, ed è riuscito a sopravvivere, a moltiplicarsi, a colonizzare il pianeta grazie e malgrado queste sue qualità contrapposte.

Relativi a questo stesso gruppo tematico sono il breve frammento di Kern - tratto da *Il tempo e lo spazio* - sull'influenza del telefono nella organizzazione temporale, e uno «scherzo», tratto da *Diario Minimo* di Eco, sulle possibilità offerte dal videoregistratore.

Il primo brano si muove in un'ottica più tradizionale, di analisi dei mutamenti indotti nell'organizzazione spazio-temporale del quotidiano e nella psicologia da una innovazione tecnologica entrata a far parte dell'universo domestico.

⁷ L. Mumford, *Il mito della macchina*, Il Saggiatore, Milano 1969, p. 21.

⁸ *ibidem*, p. 19.

⁹ *ibidem*, p. 23.

¹⁰ *ibidem*.

¹¹ *ibidem*.

¹² Cfr. Edgar Morin, *Il Paradigma perduto. Che cos'è la natura umana?*, Bompiani, Milano 1974, pp. 97-113.

Il secondo, mentre subordina all'innovazione tecnologica le possibilità di attuazione dei «sogni», implicitamente riconduce le capacità progettuali - gli usi possibili e desiderabili di una tecnologia - a una conoscenza profonda, anche se difficilmente esplicitabile, delle regole di costruzione testuale.

Quando, nel 1972, Umberto Eco scrisse l'articolo da cui è tratto il brano, il videoregistratore non era ancora entrato in nessuna delle nostre case e si era più che mai lontani dall'ipotizzare un uso libero e individuale dell'apparecchio TV. Esso mostra, allora, come l'uso possibile di un mezzo sia inscritto in bisogni e competenze preesistenti al mezzo stesso (o, come in questo caso, alla sua diffusione su scala di massa) ed è, inoltre, la testimonianza di un «sogno»: un desiderio/bisogno, una volontà/progetto di *replica* (intesa come *ripetizione*, ma anche come *risposta*, come *presa di parola*). Nello stesso tempo, esso porta allo scoperto la sussunzione delle possibilità espressive individuali alle regole linguistiche e di genere stabilitesi all'interno degli apparati produttivi e creativi dell'industria culturale. La creatività diffusa e l'estetizzazione del consumo si riconnettono e si interrelano alle modalità organizzate dalle «fabbriche dei sogni», che a loro volta si sono stratificate storicamente nell'interscambio fra produzione e consumo produttivo di immagini, testi, messaggi. Così anche oggi - quando ciascuno può creare le proprie visioni e i propri palinsesti, riorganizzare archivi e memorie - questo lavoro non riesce a prescindere dal «materiale preesistente su cui necessariamente si fonda» e che «stabilisce al di sopra del margine di autonomia del produttore una rete di correlazioni automatiche direttamente determinate dal lavoro sociale che le ha strutturate in precedenti e progressive stratificazioni»¹³.

Attorno alla *moda* si articolano due brani, scelti anche per il fatto di mostrare aspetti relativi al funzionamento dei sistemi di consumo: essi pongono il consumatore al centro di processi dinamici che riguardano rispettivamente la creazione e diffusione delle mode e l'elaborazione - da parte degli apparati - di tecniche «seduttive» volte a far fronte all'imprevedibilità delle sue scelte. Nella moda il nodo teorico del rapporto fra produzione e consumo è più evidente: essa rappresenta il settore in cui si richiede al consumatore maggior competenza, maggiori capacità, maggior fantasia, maggior lavoro creativo e produttivo: un vero «laboratorio d'intelligenza»¹⁴.

L'analisi storica di Perrot - del quale si presenta un brano tratto da *Il sopra e il sotto della borghesia* - si esercita sul sistema dell'abbigliamento nella Francia dell'Ottocento e pone in risalto il ruolo produttivo e propulsivo del consumo in un momento storico in cui si vanno strutturando tanto l'industria delle confezioni che l'organizzazione delle *Maison d'Haute*

¹³ Cfr. A. Abruzzese, *Verso una sociologia del lavoro intellettuale*, Liguori, Napoli 1979, p. 149-150; è notevole come una frase relativa, nel testo originale, al problema delle avanguardie artistiche, sia oggi applicabile a diffusissime modalità di consumo ed uso dei messaggi mass-mediali.

¹⁴ Cfr. Alberto Abruzzese, *Il lusso*, in *Archeologie dell'immaginario*, Liguori, Napoli 1988, p. 54.

Couture, ed in cui prende vita tutto il sistema della moda fatto di riviste, presentazioni dei modelli, di magazzini di confezioni e di accessori.

Il brano evidenzia soprattutto la complessità con cui questo sistema si organizza: le stratificazioni socio-mondane, le scansioni spazio-temporali, le occasioni, le ore, i luoghi; la stretta connessione e interrelazione con il sistema territoriale, fatto di geografie del lusso e del privilegio, o della disparità e del disagio; di luoghi abitativi e ricreativi che delimitano gli spazi sociali, di consumo, di influenza, di relazione chiusi su se stessi, eppure aperti ad accogliere e proporre stimoli, suggerimenti, modelli.

Un sistema in cui le «strutture sociali incorporate» organizzano principi di divisione e senso dei limiti (tanto modellati dall'esperienza pratica, quanto interiorizzati culturalmente)¹⁵ altrettanto continuamente che aspirazioni e desideri li disorganizzano, e migliaia di micro-violazioni impongono incessanti riorganizzazioni. In cui l'abito serve ancora da "segnale" di distinzione e di distanza sociale, ma questa funzione viene affidata sempre più alle sfumature. Nella sostanza esso si avvia sempre più a farsi significativa della carica seduttiva, della personalità, delle aspirazioni e delle mete di chi lo indossa.

Il secondo brano - tratto da *L'impero dell'effimero* di Gilles Lipovsky - rimanda a considerazioni più ampie sulle relazioni fra sistemi di potere basati sulla seduzione - quali quello della moda e dei consumi - e democrazie mature. Su questo stesso rapporto insiste il brano su *Pubblicità e democrazia*, tratto da una tipica pagina-mosaico di McLuhan, in cui si affastellano, senza ordine apparente, fatti, idee, osservazioni e - come in questo caso - aneddoti.

Gli spunti di riflessione contenuti nel frammento di McLuhan sono diversi: sulle tipologie di cultura (cultura orale e cultura alfabetica); sull'omogeneizzazione della vita sociale e l'accelerazione dello scambio.

Ma, quello che ha attirato la nostra attenzione è l'apparente paradosso enunciato dall'ufficiale dell'esercito alleato, colpito dallo scarso interesse italiano per i consumi.

Nel "senso comune" l'interesse per gli avvenimenti della politica e l'impegno civile manifestati dagli italiani con il «conoscere i nomi dei ministri», manifesterebbe la volontà di esercizio politico delle libertà democratiche appena conquistate. Al contrario, il prevalente interesse per i consumi delle élites divistiche e per la pubblicità commerciale sembrerebbero essere indice - oltre che di disimpegno - della disponibilità ad essere manovrati da «persuasori occulti», al soldo di un potere economico interessato a modellare gusti, scelte e aspirazioni.

Non per McLuhan, che fa rovesciare dal suo ufficiale questa apparente ovvietà: egli, infatti, asserisce che il tranquillo esercizio delle libertà democratiche è maggiormente garantito a quei popoli che si occupino «delle contrastanti pretese delle diverse marche di dentifrici o di spaghetti», piuttosto che a quelli preoccupati «delle capacità degli uomini pubblici».

Possiamo, allora, applicare a questo brano, alcune osservazioni di Gilles Lipovetsky intorno

¹⁵ Cfr. il brano di Bourdieu da *La Distinzione*, cit., inserito nella quarta sezione.

al modello più diffuso di approccio alla pubblicità, comunemente considerata una forma «totalitaria», legata alle logiche del dominio burocratico moderno. «Contesteremo radicalmente ogni assimilazione del sistema pubblicitario alla logica totalitaria.» - scrive Lipovetsky¹⁶ - «La differenza è infatti vistosa: non c'è nulla in comune col potere politico che tenta di assorbire la società civile e fa proprio lo sconfinato disegno di mutare e rifondare l'uomo. (...) Hannah Arendt diceva che il totalitarismo trova impulso nella credenza fantasmagorica che tutto sia possibile, il suo progetto è «trasformare la stessa natura umana»¹⁷, l'uomo e la società sono campi di sperimentazione, *tabulae rasae*, pure materie amorfe che il potere illimitato del partito-Stato può rimodellare integralmente: si vuole plasmare ed educare mentalità nuove, uomini nuovi. Impresa veramente demiurgica che non ha niente da spartire con quella, d'orizzonte molto più limitato, della pubblicità. (...) La pubblicità è diversa perchè non mira a rifondare l'uomo e le abitudini ma prende in realtà l'uomo *così com'è* impegnandosi soltanto a stimolare una sete di consumi che esiste già. (...)

In effetti non si può contestare che la pubblicità riesca a far aumentare il volume delle vendite e a orientare massicciamente i gusti verso certi prodotti. Ma chi si limita al processo di standardizzazione non vede il rovescio della medaglia, più nascosto ma più decisivo rispetto al destino delle democrazie. La pubblicità è il vettore strategico dell'affermazione del modo di vita imperniato sul consumo e il tempo libero e ha contribuito a screditare l'etica del risparmio favorendo quella della dissipazione e del godimento immediato. Perciò bisogna darle quel che le spetta: paradossalmente, attraverso la diffusione della cultura edonista, essa è stata agente della individualizzazione delle persone, ha accelerato la ricerca della personalità e dell'indipendenza dei singoli. Qui e ora produce una evidente massificazione, ma nei tempi lunghi, e sotterraneamente, crea destandardizzazione e indipendenza individuale. La pubblicità è un frammento dell'avanzata dello stato sociale e democratico.»

La serie più nutrita di interventi riguarda o fa riferimento a fenomeni relativi al periodo tra Ottocento e Novecento, momento in cui si concentrano una serie di mutamenti di enorme rilevanza e in cui l'industria culturale si struttura nella forma *moderna* che le conosciamo. Il tema che li accomuna è quello del *passaggio*: del cambiamento che si riconnette al passato per scoprire le forme della sua novità e per stabilire con esso la necessaria continuità. Sono leggibili anche da questa angolazione alcuni fra i brani di cui si è già accennato: quello di Kern, che immette nel vivo di modificazioni - della percezione e dei modi di vivere il tempo e lo spazio - che hanno segnato un periodo di grandi invenzioni; quello di Perrot che, descrivendo un segmento del sistema-moda ai suoi albori, coglie anche la fase iniziale di un rimescolamento di ruoli, posizioni, ambizioni; quello di Lipovetsky in cui si individuano

¹⁶ Cfr. G. Lipovetsky, *L'impero dell'effimero*, Garzanti, Milano 1989, pp. 198-204.

¹⁷ H. Arendt, *Le origini del totalitarismo*, Torino 1967.

la nascita e le modalità di un sistema di potere destinato ad ampliarsi, diffondersi e specializzarsi fino ai nostri giorni.

Fra i passi più strettamente relativi alle trasformazioni avvenute, il brano di Peter Burke - con ricchezza propriamente storica - delinea un movimento di *transizione* da modi e modelli di produzione culturale tradizionali, pre o proto-industriali, a una dimensione di moderna industria culturale, e funge, quindi, da sfondo a tutte le pagine che lo seguono. «Il parallelo fra *broadsides* e libretti popolari da un lato e «cultura di massa» del mondo contemporaneo, dall'altro» - scrive Burke in questo brano, tratto da *Cultura popolare nell'Europa moderna* - «potrà apparire al lettore moderno quanto meno sorprendente». Egli prosegue rivelando come alcune tecniche, dispositivi e organizzazioni tipici della cultura di massa si affaccino precocemente all'interno della circolazione della cultura popolare e della cultura per il popolo.

Il che ci riporta al brano di Barbero, che rileva come gran parte della cultura di massa si fondi su precedenti popolari, e al fatto che questo movimento di transizione non sia stato quasi mai analizzato né negli studi sulla cultura popolare - che arretra quando nel suo "oggetto" si rivelano tracce di "inquinamento" industrial-massivo - né negli studi sull'industria culturale, troppo occupata della sua "novità" per sospettare di avere "antenati". In questo movimento di transizione profonde cesure, modificazioni importanti, si accompagnano e si saldano a continuità e permanenze, rendendo difficile determinare *dove* e *quando* nella produzione culturale intervenga il mutamento *qualitativo*.

Mutamento che appare compiuto nei brani di Williams e di Asor Rosa, nei quali vengono analizzate funzioni, posizioni, ruoli nuovi dell'artista e del letterato e la modificazione qualitativa del lavoro intellettuale nel nuovo assetto produttivo e nei nuovi rapporti di produzione.

Inevitabile corollario di queste trasformazioni, le strategie di resistenza alle nuove logiche e organizzazioni e di difesa della peculiarità e irriducibilità del lavoro artistico.

Sotto la pressione della progressiva industrializzazione e commercializzazione della produzione culturale, artistica e letteraria «il libero gioco del genio» - scrive Williams nel suo *Cultura e rivoluzione industriale* - «trovò sempre più difficile accordarsi con il libero gioco del mercato, e la difficoltà non fu risolta, ma soffocata da un'idealizzazione»¹⁸.

Così «l'arte divenne un'astrazione simbolica per un'intera serie di esperienze umane generali: una preziosa astrazione, perchè in verità la grande arte ha così un potere fondamentale; tuttavia pur sempre un'astrazione, perchè un'attività sociale universale veniva ridotta al rango di un dipartimento o provincia e vere opere d'arte erano in parte tramutate in una ideologia di autodifesa»¹⁹.

Ma, nello stesso tempo - rivendicandoli a sè come propria esclusiva pertinenza - l'artista si fece carico della difesa del valore e dell'esperienza umani, della resistenza alla rigidità

¹⁸ Cfr. R. Williams, *Cultura e rivoluzione industriale*, Einaudi, Torino 1968, p. 77.

¹⁹ *ibidem*, p. 76.

delle nuove regole dell'organizzazione industriale, della difesa dell'immaginazione, del sentimento, della personalità: tutti valori oppositivi al genere di civiltà che l'industrialismo pareva andasse organizzando.

Le pagine di Asor Rosa sono tratte da un saggio dedicato all'avanguardia e puntano il fuoco su un lavoro intellettuale che vorrebbe porsi deliberatamente "fuori" dei processi produttivi dell'industria culturale, in posizione decisamente antagonista²⁰, ma sono anche validissime e chiarificatrici rispetto alla distinzione marxiana fra le forme di lavoro, così come si applica al particolare problema del lavoro intellettuale. La dialettica e la convivenza delle diverse forme di lavoro (intellettuale e manuale, astratto e concreto) hanno il loro scenario privilegiato nell'industria culturale; la storia e la teoria dei loro incontri e scontri nei diversi sistemi, organizzazioni e apparati dell'industria culturale sono - in gran parte - ancora da fare.

Le strategie attuate in difesa della particolare «concretezza» del lavoro intellettuale si legano, attraverso successive modificazioni e slittamenti di senso, mediazioni e scambi sociali, al disagio che attraversava l'intero corpo sociale, impegnato anch'esso in un'operazione di adattamento al nuovo.

E, dunque, a maggior ragione, allo smarrimento dei lavoratori intellettuali impegnati negli apparati dell'industria culturale (assimilabili per alcuni versi e almeno nella fase iniziale e genetica agli artisti e letterati di cui sopra, ma con diversità e differenze da rilevare e indagare puntualmente), e di un "pubblico" che, per usare le parole di Asor Rosa, chiedeva «visioni di libertà e di riscatto ma impon[eva] poi lo spessore delle proprie mediazioni intellettuali e morali per accettarle (e «comprarle»)».

Disagio, smarrimento, insofferenza che sono al centro dell'intervento di Elias: egli li pone alla radice degli atteggiamenti romantici, osservandone la tendenza a manifestarsi nell'i-dealizzazione di un *passato* «più bello, più puro».

Lo studio di Elias - *La società di corte*, da cui è tratto il brano che presentiamo - ha per oggetto le corti francesi fra il 600 e il 700, in particolare la corte di Luigi XIV, il Re Sole. L'autore ritiene che esse siano state laboratorio di un sistema di vita e di potere che ha investito tutto il nostro continente e, dunque, un valido osservatorio per rielaborare una serie di tematiche inerenti alle società precedenti e successive.

È per questo che egli stabilisce un preciso parallelo fra i cortigiani del Re Sole e «gli operai e gli impiegati delle grandi aziende industriali», accomunandoli nella tensione romantica alla cui radice sta il conflitto che affligge gli uomini che non possono annullare le costrizioni che debbono subire, senza distruggere ciò che, ai loro stessi occhi, dà significato e valore alla vita.

Per essi «rapporti stabili e irrigiditi, con il loro seguito di idee e di concetti antichi e

²⁰ Si vedano, al proposito, le osservazioni contenute nel quarto capitolo di A. Abruzzese, *Verso una sociologia del lavoro intellettuale*, cit. pp. 131-176.

venerandi (...) tutto ciò che vi era di corporativo e di stabile» «si dissolve nell'aria»²¹ esperienza veramente "moderna" di distruzione di ogni permanenza e durata.

Non rimangono, allora, che i "Paradisi Perduti": la nostalgia per la campagna, il vagheggiamento degli amori arcadici, i Reali travestimenti da pastorella o il rifugio nelle atmosfere ossianiche, la «sublimazione di formazioni sociali decadute», l'idealizzazione di una vita libera, semplice e *naturale*.

Il grande impatto con la modernità si è intessuto di reali o supposti rapporti con il tempo andato: con le *tradizioni*, che Hobsbawm ci rivela essere state per gran parte «inventate» - reinventate, anche per addolcire e regolare il tumultuoso procedere del nuovo, con il ricorso a ciò che sembrava essere stabile perchè *antico*.

«Non esiste probabilmente un'epoca o un luogo di cui gli storici si siano occupati che noi abbia assistito all'«invenzione» di una tradizione.» - scrive Hobsbawm - «Potremmo tuttavia aspettarci che la cosa si verifichi più frequentemente quando una rapida trasformazione della società indebolisce o distrugge i modelli sociali ai quali si erano informate le «vecchie» tradizioni, producendone di nuovi ai quali queste non sono più applicabili; oppure quando le vecchie tradizioni, le loro carriere istituzionali e i loro promotori non si dimostrano più abbastanza adattabili e flessibili, o vengono comunque eliminati: in poche parole quando i cambiamenti sul piano della domanda o dell'offerta sono abbastanza vasti e rapidi. I cambiamenti sono stati particolarmente rilevanti negli ultimi duecento anni, e dunque è ragionevole supporre che proprio nel corso di questo periodo si sia accumulato il maggior numero di formalizzazioni istantanee di nuove tradizioni»²².

Non tutte le «tradizioni inventate» hanno avuto, ovviamente, la loro origine nei laboratori dell'industria culturale, ma quasi tutte hanno avuto in essi un veicolo di trasmissione e consolidamento. La *nostalgia* della società otto-novecentesca verso la ricchezza e la sicurezza delle origini fu un movimento tanto profondo, da non poter mancare di coinvolgere e interessare l'industria culturale, nella quale "precipitò" quanto di innocuamente oppositivo resisteva al mutare dei rapporti economici e sociali: i «sentimenti negativi» nei confronti dell'ordine sociale esistente; la sublimazione del passato come libero e migliore; il bisogno di ricongiungimento con la natura; la romantica «rivoluzione per la vita» congelata nell'opposizione di sentimenti, valori, funzioni idealizzati come *naturali* a quelli "fittizi", imposti dal mercato, dalle convenzioni, dalle costrizioni sociali. L'industria culturale si fece carico

²¹ K. Marx, F. Engels, *Manifesto del partito Comunista*, trad. it. Laterza, Bari 1972 p. 59. Questo brano de *Il Manifesto* dà il titolo originale - *All that is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity*, New York 1982 - al libro di Marshall Berman, *L'esperienza della modernità*, Il Mulino, Bologna 1985, che presenta le tradizioni della modernità in antitesi ai «miti nostalgici di un premoderno Paradiso perduto»; utile - quindi - ad esplorare questo nodo storico-culturale del moderno.

²² E.J. Hobsbawm, *Come si inventa una tradizione*, in E.J. Hobsbawm e T. Ranger, *L'invenzione della tradizione*, Einaudi, Torino 1987, p. 7; al proposito si veda il libro di S.N. Eisenstadt, *Mutamento sociale e tradizione nei processi innovativi*, Liguori, Napoli 1974 sullo sviluppo della modernità europea, sulla tradizione della modernità e sulla genesi degli atteggiamenti tradizionalistici (cfr. soprattutto il saggio *La costruzione e la dinamica della tradizione nelle società tradizionali*).

di prospettare orizzonti pacificati, di rendere più dolce il passaggio alle nuove forme di convivenza, lavoro, vita, e praticabile il nuovo «ambiente tecnico» e le sue durezze, la nuova organizzazione sociale e lavorativa ed i suoi «ritmi d'acciaio». Fu in grado di dare visibilità e rilievo alle vite, alle emozioni, ai sentimenti individuali, di ripercorrere e riorganizzare il territorio, le biografie, le esperienze. E fu inoltre, capace di compensare delle perdite e delle lacerazioni verificatesi a livello individuale e sociale, di «consolare» attraverso la leggerezza, la superficialità, il divertimento, il lusso delle immagini e degli oggetti²³, in una «promessa di felicità» sempre rinnovata, anche se altrettanto costantemente disattesa²⁴.

Ma il polo verso cui quest'epoca inquieta è spontaneamente, irresistibilmente, attratta è la *natura*, continuamente rivalutata durante la vicenda della modernità nella sua classica antinomia con la cultura (e tantopiù quando questa diventa *industriale*, dunque maggiormente *artificiale*) e nella sua veste, altrettanto classica, di *paradiso perduto*.

All'uso che di questo polo di attrazione e di irradiazione di concetti ed emozioni è stato fatto, rimandano tanto l'intervento di Adorno quanto quello già citato di Barthes, ambedue centrati sulla denuncia del tentativo di occultare - a livello ideologico e di rappresentazione - la profonda dialettica di una storia «illuministica» di violenza demiurgica sull'ambiente, ricorrendo a mitologie che svuotano il reale di storia per riempirlo di natura, o stabilendo forme di «preservazione» che testimoniano e garantiscono una volta di più il dominio instaurato.

Del brano di Barthes si è già brevemente detto. Quello di Adorno, tratto da *Minima Moralia*, si centra sulla relazione ciò che - rimosso e represso dalla crescita della civiltà - torna alla ribalta come «mostruoso»: la *natura*, illuministicamente ridotta a oggetto da dominare e asservire, e l'*animalità* frenata e costretta dal controllo reciproco che gli uomini esercitano gli uni sugli altri e dall'autodisciplina che ogni individuo bene educato esercita su se stesso.

La civiltà metropolitana ottocentesca aveva regolato il rapporto di sorveglianza e governo con queste forze attraverso la separazione dei luoghi: lo zoo, dunque, ma anche la fiera e il circo - luoghi del mostruoso e della ferocia, del fascino e della repulsione - erano circondati da mura e sbarre o circoscritti da limiti invisibili (quasi a rendere palpabile il processo - accennato da Elias - di trasformazione delle costrizioni in autocostrizioni). In essi si organizzava la prima civiltà dello spettacolo e del divertimento industriali; in essi il di/vertimento riacquistava molti dei suoi significati etimologici.

Nel novecento cinematografico, King Kong - mostro meccanico in cui si esplicitano modalità di «sopravvivenza» della natura possibili «solo nell'irrazionalità della cultura» - dimostra, invadendo New York, l'impossibilità di questa geografia metropolitana: terrore

²³ Cfr. Alberto Abruzzese, *Archeologie dell'immaginario*, cit. e idem, *Metafore della pubblicità*, Costa & Nolan, Torino, 1988, pp. 86-92.

²⁴ *ibidem*. Sulla cultura di massa come «castrazione», ingannevole «promessa di felicità», «cospirazione contro il piacere autentico», si vedano anche le posizioni dei francofortesi, cfr. Martin Jay, *L'immaginazione dialettica*, Einaudi, Torino 1979, cap.VI: *La teoria estetica e la critica della cultura di massa*, pp. 273-348.

e desiderio invadono il tessuto urbano²⁵ evocati da un tentativo di prepararsi «ai propri orrore con l'abitudine al gigantesco» e dalla «speranza che la creazione animale possa sopravvivere all'ingiustizia che ha subito ad opera dell'uomo, e magari all'uomo stesso». Il «doppio mostruoso e gigantesco viene richiamato dalla volontà di evocare quel misto di sgomento e piacere che nasce dallo spettacolo della forza preponderante della natura, di suscitare nell'uomo un senso di fragilità e finitezza. Dunque, ancora una volta, dall'esigenza di segnare un limite, una soglia, che lo rimandi ad «altro»: a quanto di sé e del suo ambiente ha provvisoriamente vinto e costretto, a quanto di sé e del suo ambiente non conosce ancora. Ma, scrive Adorno, «lo sviluppo della tecnica ha fatto piazza pulita di tutto questo», «la razionalizzazione della cultura, che apre le finestre alla natura, assorbe definitivamente quest'ultima, ed elimina, con la differenza, anche il principio della cultura, la possibilità della conciliazione»: «dove una volta la selezione e l'addomesticamento di singoli esemplari testimoniavano ancora della necessità di vincere la natura», «oggi ci si può permettere di assoggettare unità naturali sempre più vaste, e di lasciarle - in questa soggezione - apparentemente intatte».

²⁵ Cfr., per l'intero impianto di questo commento al brano di Adorno, Alberto Abruzzese, *La Grande Scimmia* (Napoleone, Roma 1979, in particolare pp. 117-168).

OUVERTURE

da *Il crudo e il cotto*, di Claude Levi Strauss, Il Saggiatore, Milano 1966, pp. 25-36

(...)

Molto presto, quasi sin dall'inizio della redazione, noi constatavamo che era impossibile distribuire la materia di questo libro secondo un disegno che rispettasse le norme tradizionali. La ripartizione in capitoli non solo faceva violenza al movimento del pensiero, ma l'impovertiva e lo mutilava, privava la dimostrazione del suo mordente. Paradossalmente, si rivelava che, perché quest'ultima apparisse determinante, era necessario concederle una maggior elasticità e libertà. Ci accorgevamo altresì che l'ordine di presentazione dei documenti non poteva essere lineare, e che le fasi del commento non si collegavano l'una all'altra sotto il semplice rapporto del prima e del poi. Taluni artifici di composizione erano indispensabili per dare talvolta al lettore il sentimento di una simultaneità che è sì illusoria (giacché si rimaneva vincolati all'ordine del racconto), ma di cui si poteva per lo meno cercare l'equivalente approssimativo facendo alternare un discorso disteso e un discorso diffuso, accelerando il ritmo dopo averlo rallentato, e ora accumulando gli esempi, ora tenendoli separati. Constatavamo così che le nostre analisi si situavano su vari assi. Quello delle successioni, certo, ma anche quello delle compattezze relative, che esige il ricorso a forme evocatrici di ciò che in musica sono il solo e il tutti; quelli delle tensioni espressive e dei codici di sostituzione, in funzione dei quali apparivano, nel corso della redazione, opposizioni paragonabili a quelle fra canto e recitativo, insieme strumentale e aria.

Dalla libertà, che venivamo così acquisendo, di ricorrere a varie dimensioni per disporvi i nostri temi, risultava che una ripartizione in capitoli isometrici doveva cedere il passo a una divisione in parti meno numerose, ma anche più voluminose e complesse, di lunghezza non uniforme, e ciascuna delle quali avrebbe formato un tutto in virtù della sua organizzazione interna, organizzazione guidata da una certa unità d'ispirazione. Per la stessa ragione, queste parti non potevano essere colate in un unico stampo; ciascuna avrebbe invece obbedito alle regole di tono, di genere e di stile, richieste dalla natura dei materiali messi in opera e da quella dei mezzi tecnici utilizzati in ogni caso. Anche qui, perciò, le forme musicali ci offrivano la risorsa di una diversità già verificata dall'esperienza, giacché il confronto con la sonata, la sinfonia, la cantata, il preludio, la fuga, ecc., permetteva di accertare facilmente che in musica erano sorti dei problemi di costruzione analoghi a quelli sollevati dall'analisi dei miti, e per i quali la musica aveva già inventato delle soluzioni.

Ma, in pari tempo, non potevamo eludere un altro problema: quello delle cause profonde dell'affinità, di primo acchito sorprendente, fra la musica e i miti (di cui l'analisi strutturale si limita ad avvalorare le proprietà, riprendendole semplicemente per proprio conto e trasponendole su un altro piano). E certo, ai fini della risposta era già molto poter evocare quella invariante della nostra storia personale che nessuna peripezia scosse, nemmeno le folgoranti rivelazioni che furono, per un adolescente, l'ascolto del *Pelléas* e poi delle *Noces*:

e cioè il culto, tributato sin dall'infanzia, agli altari del «dio Richard Wagner». Infatti, se si deve riconoscere in Wagner il padre irricusabile dell'analisi strutturale dei miti (e anche dei racconti, per esempio i *Maestri*), è altamente indicativo che questa analisi sia stata dapprima fatta in *musica*. Quando dunque suggerivamo che l'analisi dei miti era paragonabile a quella di una grande partitura (...), ci limitavamo a trarre la conseguenza logica dalla scoperta wagneriana che la struttura dei miti si svela per mezzo di una partitura.

Tuttavia, questo omaggio preliminare conferma l'esistenza del problema più di quanto lo risolva. Secondo noi, la vera risposta risiede nel carattere comune del mito e dell'opera musicale, e cioè nel fatto che essi costituiscono dei linguaggi che trascendono, ciascuno a modo suo, il piano del linguaggio articolato, pur richiedendo, come questo linguaggio e contrariamente alla pittura, una dimensione temporale per manifestarsi. Ma questa relazione al tempo rivela una natura abbastanza singolare: tutto avviene come se la musica e la mitologia non avessero bisogno del tempo se non per infliggergli una smentita. Esse sono entrambe macchine per sopprimere il tempo. Al di sotto dei suoni e dei ritmi, la musica opera su un terreno grezzo, che è il tempo fisiologico dell'uditore; tempo irrimediabilmente diacronico in quanto irreversibile, e di cui la musica stessa tramuta però il segmento che fu dedicato ad ascoltarla in una totalità sincronica e in sé conclusa. L'audizione dell'opera musicale, in forza dell'organizzazione interna di quest'ultima, ha quindi immobilizzato il tempo che passa; come un panno sollevato dal vento, l'ha ripreso e ripiegato. Cosicché, ascoltando la musica e mentre l'ascoltiamo, noi accediamo a una specie di immortalità.

Traspare già come la musica somigli al mito, che supera anch'esso l'antinomia fra un tempo storico e compiuto e una struttura permanente. Ma, per giustificare pienamente il paragone, bisogna spingerlo più lontano di quanto avessimo fatto altrove (...). Come l'opera musicale, il mito si sviluppa a partire da un doppio continuo: uno esterno, la cui materia è costituita in un caso da circostanze storiche o ritenute tali, che formano una serie teoricamente illimitata da cui ogni società estrae, per elaborare i propri miti, un numero ristretto di eventi pertinenti; e nell'altro caso dalla serie egualmente illimitata dei suoni fisicamente realizzabili, in cui ogni sistema musicale preleva la propria scala. Il secondo continuo è di ordine interno. Esso ha la propria sede nel tempo psicofisiologico dell'uditore, i cui fattori sono molto complessi: periodicità delle onde cerebrali e dei ritmi organici, capacità della memoria e potere d'attenzione. Sono soprattutto gli aspetti neuropsichici che la mitologia chiama in causa, grazie alla lunghezza della narrazione, alla ricorrenza dei temi, alle altre forme di ritorni e di parallelismi che, per essere correttamente individuate, esigono che la mente dell'uditore spazi in lungo e in largo, se così si può dire, nel campo del racconto a mano a mano che esso si dispiega di fronte a lui. Tutto ciò vale anche per la musica. Ma, accanto al tempo psicologico, quest'ultima si rivolge al tempo fisiologico e anche viscerale, che la mitologia certo non ignora, giacché una storia raccontata può essere «palpitante», senza però attribuirgli quella funzione essenziale che esso ha nella musica: ogni contrappunto assegna al ritmo cardiaco e a quello respiratorio il posto di una parte muta.

Per semplificare il ragionamento, limitiamoci a questo tempo viscerale. Diremo allora che la musica opera per mezzo di due trame. Una è fisiologica, quindi naturale; la sua esistenza

dipende dal fatto che la musica sfrutta i ritmi organici, e che rende così pertinenti certe discontinuità che altrimenti rimarrebbero allo stato latente e come sommerse nella durata. L'altra trama è culturale, e consiste in una scala di suoni musicali, il numero e gli intervalli dei quali variano a seconda delle culture. (...)

L'emozione musicale proviene proprio dal fatto che, in ogni istante, il compositore toglie o aggiunge più o meno di quanto l'uditore preveda sulla scorta di un progetto che crede di indovinare, ma che in realtà è incapace di penetrare autenticamente, a causa del proprio assoggettamento a una doppia periodicità: quella della gabbia toracica che inerisce alla sua natura individuale, e quella della scala, che dipende dalla sua educazione. (...) Il piacere estetico è fatto di questa moltitudine di sussulti e di pause, di attese deluse e ricompensate più del previsto; ed è fatto altresì dal sentimento contraddittorio, suscitato dall'opera stessa, che le prove alle quali ci sottopone sono insormontabili, proprio quando essa si appresta a procurarci i mezzi meravigliosamente imprevisi che permetteranno di superarle. (...)

L'intento del compositore si attualizza, come quello del mito, attraverso l'uditore e per opera sua. In entrambi i casi si osserva infatti la medesima inversione del rapporto fra il mittente e il ricevente, giacché in fin dei conti è il secondo che si scopre significato dal messaggio del primo: la musica vive se stessa in me, io mi ascolto attraverso di essa. Il mito e l'opera musicale appaiono dunque come dei direttori d'orchestra i cui uditori sono i silenziosi esecutori.

Se si chiede allora dove si trova il fulcro reale dell'opera, si dovrà rispondere che la sua determinazione è impossibile. La musica e la mitologia mettono l'uomo a confronto con oggetti virtuali di cui soltanto l'ombra è attuale, con approssimazioni coscienti (una partitura musicale e un mito non potendo essere altro) di verità ineluttabilmente inconscie e che sono a esse consecutive. Nel caso del mito, noi indoviniamo il perché di questa situazione paradossale: essa deriva dal rapporto irrazionale che prevale fra le circostanze della creazione, che sono collettive, e il regime individuale della fruizione. I miti non hanno autore: quale che possa essere stata la loro origine reale, sin dall'istante in cui sono percepiti come miti essi non esistono se non incarnati in una tradizione. Quando un mito è raccontato, certi uditori individuali ricevono un messaggio, che, propriamente parlando, non proviene da nessun luogo: ecco perché gli viene attribuita una origine soprannaturale. È quindi comprensibile che l'unità del mito sia proiettata su un fulcro virtuale: e cioè al di là della percezione cosciente dell'uditore che il mito si limita ad attraversare, sino a un punto in cui l'energia che il mito stesso irradia sarà consumata dal lavoro di riorganizzazione inconscia, da esso preliminarmente attivato. (...)



DEGRADAZIONE DEI MITI

da *Trattato di storia delle religioni*, di Mircea Eliade, Boringhieri, Torino 1976, pp. 446-451

Il mito può degradarsi in leggenda epica, ballata o romanzo, oppure può sopravvivere nella forma diminuita di «superstizioni», abitudini, nostalgie, ecc.; non per questo perde la sua struttura o la sua portata. Si ricorderà che il mito dell'Albero Cosmico si conserva nelle leggende e nei riti della raccolta dei semplici (...). Le «prove», le sofferenze, le peregrinazioni del candidato all'iniziazione sopravvivono nel racconto delle sofferenze e degli ostacoli superati, prima di raggiungere il suo fine, dall'eroe epico o drammatico (Ulisse, Enea, Parsifal, certi personaggi di Shakespeare, Faust, ecc.). Tutte queste «prove», queste «sofferenze», materia di epopea, dramma e romanzo, si possono facilmente ricondurre alle sofferenze e agli ostacoli rituali della «via verso il centro» (...). Indubbiamente, la «via» non si svolge sullo stesso piano iniziatico, ma, tipologicamente parlando, gli errori di Ulisse o la ricerca del Santo Graal si ritrovano perfino nei grandi romanzi del secolo scorso, per non parlare della letteratura popolare, di ben nota origine arcaica. Se oggi il romanzo poliziesco narra la lotta fra delinquente e investigatore (il «genio buono» e quello «cattivo», il Drago e il Principe Azzurro delle favole, ecc.), mentre qualche generazione fa si presentavano con compiacenza il principe orfano o la pura fanciulla alle prese con lo «scellerato», mentre 150 anni fa erano in voga i romanzi «neri» e «frenetici», con i loro «monaci tenebrosi», gli «italiani», gli «scellerati», le «fanciulle rapite», i «protettori mascherati», ecc., queste sfumature dell'affabulazione si spiegano con il colore e l'orientamento variabile della sensibilità popolare, ma il tema non cambia.

Evidentemente ogni gradino disceso rende più «opaco» il conflitto e i personaggi drammatici, la trasparenza originale si oscura, le note specifiche di «colore locale» si moltiplicano. Ma i modelli trasmessi dal più lontano passato non scompaiono; non perdono il loro potere di riattualizzazione. Rimangono validi per la coscienza «moderna». Un esempio fra mille: Achille e Soeren Kierkegaard. Achille, come molti altri eroi, non si sposa, quantunque gli sia stata predetta una vita felice e feconda purché si ammogli; senonché, in questo caso, avrebbe dovuto rinunciare a diventare un eroe, non avrebbe realizzato l'«unico», non avrebbe conquistato l'immortalità. Kierkegaard attraversa lo stessissimo dramma esistenziale rispetto a Regina Olsen; respinge il matrimonio per rimanere se stesso, l'«unico», per poter aspirare all'eterno, rifiutando la modalità di un'esistenza felice nel «generale». Lo confessa chiaramente in un frammento del suo *Giornale intimo* (VIII, A 56): «Sarei più felice, in senso finito, se potessi allontanare da me questa spina che sento nella mia carne; ma, in senso infinito, sarei perduto». Ecco come una struttura mitica continua a essere realizzabile, si realizza in realtà, sul piano dell'esperienza esistenzialista e, in questo caso particolare, all'infuori di ogni coscienza o influenza del modello mitico.

L'archetipo continua a creare anche quando è «degradato» a livelli sempre più bassi. Prendiamo ad esempio il mito delle Isole Felici o del Paradiso Terrestre, che ha occupato

non soltanto l'immaginazione dei profani, ma addirittura la scienza nautica, fino alla epoca gloriosa delle grandi scoperte marittime. Quasi tutti i navigatori, anche quelli che si proponevano un preciso fine economico, la via delle Indie, tenevano presente anche la scoperta delle Isole dei Beati o del Paradiso Terrestre. E, come tutti sanno, non furono pochi quelli che credettero di averli scoperti davvero. Dai Fenici ai Portoghesi, tutte le grandi scoperte geografiche furono provocate dal mito del paese edenico. E quei viaggi, quelle ricerche, quelle scoperte sono i soli che acquistarono un significato spirituale e furono creatori di cultura. Se il ricordo del viaggio di Alessandro in India durò imperituro, fu perché, assimilato alla categoria mitica, soddisfaceva al bisogno di una «geografia mitica», la sola di cui gli uomini non possano privarsi. Le basi commerciali dei Genovesi in Crimea e sul Caspio, quelle dei Veneziani in Siria e in Egitto, presupponevano una scienza nautica molto sviluppata, e tuttavia quegli itinerari commerciali «non hanno lasciato nessun ricordo nella storia delle scoperte geografiche».

Le nuove terre e le nuove isole hanno conservato il loro carattere mitico anche quando la geografia era diventata scientifica da molto tempo. L'«Isola dei Beati» sopravvisse a Camoens, attraversò il secolo dei lumi, l'epoca romantica, e non ha perduto il suo posto neppure ai giorni nostri. Ma isola mitica ormai non significa più Paradiso Terrestre: è l'Isola dell'Amore (di Camoens), l'Isola del «Selvaggio Buono» (di De Foe), l'Isola di Eutanasio (di Eminescu), o l'Isola «esotica», un paese di sogno pieno di segrete bellezze, l'isola della libertà, del jazz, del completo riposo, delle vacanze ideali, della crociera in vapore di lusso, a cui l'uomo moderno aspira nel miraggio della letteratura, del film, o soltanto della sua immaginazione. La funzione del paese edenico, privilegiato, è rimasta inalterata; soltanto la sua valorizzazione si è più volte deprezzata, dal Paradiso Terrestre (nel senso biblico) al paradiso esotico sognato dai nostri contemporanei. Senza dubbio c'è stata una «caduta», ma una caduta feconda. A tutti i livelli dell'esperienza umana, per quanto si suppongano umili, l'archetipo continua a valorizzare l'esistenza e a creare «valori culturali»: l'Isola dei romanzi moderni o l'Isola di Camoens sono valori di cultura non meno delle tantissime isole della letteratura medievale.

Intendiamo dire che l'uomo, anche se sfuggisse a tutto il resto, è irriducibilmente prigioniero delle sue intuizioni archetipali, create nel momento in cui prese coscienza della propria posizione nel Cosmo. La nostalgia del Paradiso si lascia scoprire negli atti più banali dell'uomo moderno. L'assoluto non si può estirpare, può soltanto degradarsi. E la spiritualità arcaica sopravvive, a suo modo, non come atto, non come possibilità di reale conseguimento per l'uomo, ma come una nostalgia creatrice di valori autonomi: arte, scienze, mistica sociale, ecc.

CONTINENTE PERDUTO

da *Miti d'oggi* di Roland Barthes, Einaudi, Torino 1974, pp. 161\163

Un film, *Continente Perduto*, chiarisce bene il mito attuale dell'esotismo. È un grande documentario sull'«Oriente», il cui pretesto è una vaga spedizione etnografica, del resto visibilmente falsa, condotta nell'Insulindia da tre o quattro italiani barbuti. Il film è euforico, tutto in esso è facile, innocente. I nostri esploratori sono della brava gente, dediti nel riposo a divertimenti infantili: giocare con un orsacchiotto mascotte (la mascotte è indispensabile a ogni spedizione: nessun film polare senza foca addomesticata, nessun reportage tropicale senza scimmia) o rovesciare comicamente un piatto di spaghetti sul ponte del battello. Come dire che questi bravi etnologi non si preoccupano gran che di problemi storici o sociologici. Per loro la penetrazione dell'Oriente si riduce a un giretto in battello su un mare azzurro, in un sole essenziale. E questo Oriente, che per l'appunto oggi è diventato il centro politico del mondo, lo si vede tutto appiattito, convenzionale e colorato come una vecchia cartolina. Il procedimento d'irresponsabilità è chiaro: colorare il mondo è sempre un mezzo per negarlo (e forse a questo punto bisognerebbe cominciare un processo al colore nel cinema). Privato di ogni sostanza, respinto nel colore, disincarnato dal lusso stesso delle «immagini», l'Oriente è pronto per sparire nell'abile operazione che il film gli riserva. Fra l'orso mascotte e la burla degli spaghetti, i nostri etnologi cinematografari non stenteranno a postulare un Oriente formalmente esotico, in realtà profondamente simile all'Occidente, almeno all'Occidente spiritualista. Gli orientali hanno religioni particolari? Non importa, le disegualianze sono poca cosa a confronto della profonda unità dell'idealismo. Ogni rito è, in tal modo, specializzato e insieme eternato, promosso nello stesso tempo al rango di spettacolo gustoso e di simbolo paracristiano. E se il buddismo non è alla lettera cristiano, che cosa importa, giacché ha anch'esso monache che si fanno radere i capelli (grande tema patetico di tutte le vestizioni), monaci che si inginocchiano e si confessano al loro superiore, e i fedeli infine, come a Siviglia, vengono a coprire d'oro la statua del dio. È vero che sono sempre le «forme» a costituire il miglior indizio dell'identità delle religioni; ma qui questa identità, ben lungi dallo smascherarle, le consacra, le ascrive tutte al credito di una cattolicità superiore.

È noto che il sincretismo è sempre stato una delle grandi tecniche di assimilazione della Chiesa. Nel Seicento, nello stesso Oriente di cui *Continente Perduto* ci mostra le predisposizioni cristiane, i gesuiti si spinsero molto avanti nell'ecumenismo delle forme: e furono i riti malabari, che il papa finì del resto per condannare. I nostri etnologi insinuano ancora quel «tutto si somiglia»: Oriente e Occidente si equivalgono, non ci sono che differenze di colori, l'essenziale è identico, ed è l'eterna postulazione dell'uomo verso Dio, il carattere irrisorio e contingente delle geografie in rapporto a questa natura umana, di cui solo il cristianesimo detiene la chiave. Le leggende stesse, tutto il folklore «primitivo» di cui si ha l'aria letteralmente di volerle segnalare la stranezza, hanno la sola missione di illustrare la

«natura»; i riti, i fatti di cultura, non sono mai messi in rapporto con un ordine storico particolare, con uno statuto economico e sociale esplicito, ma soltanto con le grandi forme neutre dei luoghi comuni cosmici (stagioni, tempeste, morte, ecc.). Se si tratta di pescatori non è affatto il sistema di pesca che ci viene mostrato; è piuttosto, affogata nell'eternità un tramonto oleografico, un'essenza romantica di pescatore, qualificato non come operai tributario nella sua tecnica e nel suo profitto di una società definita, ma piuttosto come testimone di una condizione eterna, l'uomo al largo esposto ai pericoli del mare, la donna in preghiera presso il focolare. Lo stesso per i rifugiati, di cui ci viene mostrata all'inizio una lunga teoria snodantesi dalla montagna: inutile, evidentemente, situarli: sono esseri eterne di rifugiati: produrne è nella *natura* dell'Oriente.

In conclusione l'esotismo rivela qui la sua giustificazione profonda: negare ogni collocazione della Storia. Apponendo alla realtà orientale qualche buon segno indigeno, la vaccina sicuramente da ogni contenuto responsabile. Un po' di «collocazione», la più superficiale possibile, fornisce l'alibi necessario e dispensa da una collocazione più profonda. Di fronte all'estraneo, l'Ordine conosce due sole condotte, ambedue di mutilazione o riconoscerlo come marionetta o ridurlo a puro riflesso dell'Occidente. In ogni modo l'essenziale è privarlo della sua storia. È perciò chiaro che le «belle immagini» di *Continenti Perduti* non possono essere innocenti: non può essere innocente *perdere* il continente che ha ritrovato se stesso a Bandung.

NEL TEMPO REMOTO DEI SOGNI

da *Il mito della macchina*, di Lewis Mumford, Il Saggiatore, Milano 1969, pp. 75-79

(...) Le indagini sulla psiche umana svolte nell'ultimo mezzo secolo suggeriscono la necessità di un'interpretazione dello sviluppo iniziale dell'uomo più complessa, anche se necessariamente più azzardata, di quella che è stata data sinora. Ciò che dobbiamo a questo punto revocare in dubbio è proprio il presupposto che fa dipendere tutte le attività dell'uomo primitivo dalla soddisfazione dei suoi bisogni fisici. È certo che egli dovesse affaccendarsi parecchio per non morire di fame, ma abbiamo prove sufficienti, almeno per gli ultimi cinquantamila anni, per affermare che la sua mente non si concentrasse esclusivamente sul lavoro. Si soffermava forse sulle strane cose che per essa passavano? Di fatto egli è la sola creatura le cui azioni esteriori, come di nuovo cominciamo a capire, non si spiegano del tutto senza riferirsi a un tipo particolarissimo di attività interiore, il sogno.

Prima che emergesse dall'incoscienza, dobbiamo immaginare l'uomo come una creatura inarticolata e inespressiva, quali sono oggi soltanto gli idioti, in quanto gli mancavano gli strumenti simbolici della coscienza, immagini e parole. Credo che non sia esagerato raffigurarci questo protoumano come un essere tormentato e perseguitato dai sogni, troppo propenso a confondere le immagini dell'oscurità e del sonno con quelle della sua vita di veglia e soggetto a allucinazioni, a ricordi confusi e a impulsi inspiegabili, sebbene talvolta animato da immagini di gaie possibilità.

Ora, se si elencano gli elementi che distinguono decisamente l'uomo da tutti gli altri animali, e dall'immagine che l'uomo moderno si fa di solito di se stesso quale creatura assennata e concreta, si trascura di solito la sua vita onirica, come se non fosse passibile di un'interpretazione razionale, per il solo fatto che i suoi aspetti più significativi sfuggono all'osservazione scientifica. La parola «sogno» non viene citata neppure una volta nell'indice di una raccolta in tre volumi, per altri aspetti ammirevole, sulla evoluzione biologica e umana. Sembra un'omissione curiosa anche agli scienziati tuttora restii a accettare le scoperte, metodologicamente illecite, della psicoanalisi sul comportamento umano; rigorosi studi fisiologici sul cervello, che applicano metodi scientifici più ortodossi, indicano infatti che il cervello stesso continua a svolgere, seppure in sordina, la sua attività anche quando il resto del corpo è in riposo, e la presenza dei sogni sembra indicata, anche se non è interpretabile, dai ritmici impulsi elettrici che accompagnano il sonno.

Forse questa tendenza è comune anche a molti altri animali: lo indicherebbero reazioni come il ringhiare e il contrarsi dei cani quando dormono. Ma se davvero è così, il modo di sognare dell'uomo presenta una caratteristica che gli è del tutto particolare: prolunga i propri effetti dalla vita notturna a quella diurna; nei momenti di veglia, il sogno si mescola al suo parlare, al suo manipolare, al suo monologare e al suo giocare; e lascia ben presto un segno su tutto il suo comportamento, perché lo sviluppo religioso dell'uomo, con il concetto significativo dell'«altro mondo», è inseparabile dal sogno.

Dobbiamo dedurre che sin dall'inizio l'uomo fu un animale sognante, e forse fu proprio la ricchezza dei suoi sogni che gli permise di superare le restrizioni di un cammino puramente animalesco. I cani possono sognare, ma mai un sogno ha insegnato a un cane a imitare un uccello o a comportarsi come un dio. Solo per quanto concerne l'uomo abbiamo numerose prove sicure del fatto che le immagini oniriche invadono e accelerano costantemente la sua vita di veglia; solo in lui, a suo rischio o a suo vantaggio, soppiantano a volte la realtà. Se il sogno non lasciasse impronte visibili sul comportamento umano, ogni individuo potrebbe accettare senza incredulità i racconti di altri sui loro sogni solamente partendo dalle proprie esperienze oniriche personali.

Benché l'evoluzione del linguaggio e dell'intelligenza astratta sostituisca o sopprima in parte le ricche immagini inconscie del sogno, esse hanno ancora molta importanza e ristabiliscono spesso il proprio potere con spaventosa irresistibilità: i nevrotici per esempio, perduto il controllo della realtà, sono ricacciati nei caotici contenuti della loro mente. Questi stessi sviluppi, buoni o cattivi a seconda delle conseguenze, non sono che sublimazioni ed estensioni delle funzioni originarie del sogno: un'eccedenza di attività neurale, cioè del dono stranamente liberatorio dello stesso cervello.

Riconosciamo, naturalmente, di non aver prove del fatto che l'uomo preistorico sognasse nel senso in cui possiamo provare che adoperava il fuoco o fabbricava utensili. Ma l'esistenza di sogni, visioni, allucinazioni e proiezioni è ampiamente attestata presso tutti i popoli di tutti i tempi; e poiché i sogni, a differenza di altre componenti della cultura umana, sono reazioni involontarie sulle quali il sognatore non esercita, o quasi, alcun controllo effettivo, sarebbe assurdo ritenere che siano un'interpolazione più recente. Se mai, è probabile che essi fossero più copiosi, più invadenti e più irresistibili quando l'uomo non aveva ancora imparato a limitarne l'importanza applicando loro una censura interiore e una guida intelligente, nonché disciplinando le proprie attività pratiche.

Sembra quindi ragionevole supporre che i sogni abbiano sempre avuto un certo effetto sul comportamento umano; e sembra probabile, anche se non è dimostrabile scientificamente, che, insieme con gli organi vocali, contribuirono a rendere possibile la intera struttura della cultura umana. La creatività nasce nell'inconscio, e la sua prima manifestazione è il sogno. Il sogno stesso attesta un'esuberanza organica più generale che non può certo essere spiegata soltanto dal principio d'adattamento, come è inspiegabile in musica la presenza del «diapason assoluto». Molto tempo prima di Freud, Emerson trasse dall'osservazione dei propri sogni le conclusioni giuste. «Sappiamo» scriveva nel suo *Diario* nel marzo 1861 «molto più di quanto assimiliamo... Scrivo questo ricordando una certa esperienza strutturale della notte scorsa: un doloroso risveglio dal sogno quasi fosse stato determinato da un atto di violenza e una rapida successione di spettacoli quasi ottici che si susseguivano con un'esposizione pirotecnica di grotteschi ornamenti architettonici, a indicare nella nostra struttura depositi di talento e di intenzioni.» Forse la prima traccia di questo immenso magazzino di suoni, immagini e schemi, in tutto ciò che essi hanno di eccessivo e di superfluo, l'uomo la trovò nei suoi sogni.

Grazie al sogno, dunque, egli divenne consapevole di un ossessionante ambiente «sovra-

naturale», al quale nessun altro animale prestava attenzione. In questo regno gli antenati continuavano a vivere, intervenendo misteriosamente nei momenti più inattesi per offrire all'uomo il beneficio della loro saggezza o per punire il suo allontanamento dai costumi ancestrali. Anche le immagini archetipe degli antenati provenivano dalla stessa fonte - fantasmi, demoni, spiriti, dèi - e spesso forse apparivano vicini alla realtà sperimentata più dell'ambiente circostante, soprattutto perché l'uomo aveva avuto parte nella loro creazione. E furono forse questi rapporti con «l'altro mondo» che lo incitarono a liberarsi dalla docilità e dalla fissazione animale.

Ignorare l'enorme sovrabbondanza del serbatoio cerebrale dell'uomo per considerare funzioni umane fondamentali il comunicare e il fabbricare, significa trascurare un filone importantissimo dell'intera evoluzione umana, e precisamente la permanenza di un aspetto soggettivo, inadatto e a volte irrazionale che ha spesso minacciato la sua sopravvivenza. L'evoluzione umana può essere stata in parte uno sforzo per controllare e equilibrare le proposte prerazionali e irrazionali del suo inconscio. Insieme alla sua esuberante sessualità, alla quale è strettamente legato, il sogno detiene almeno in parte il segreto della creatività dell'uomo, ma anche quello dei suoi rallentamenti e dei suoi crolli, nonché delle distruzioni mostruose e delle abiezioni che gli annali della storia registrano con tanta frequenza.

Con il graduale sviluppo della coscienza, l'uomo civile è diventato una creatura molto più insonne di qualsiasi animale a lui affine; ha imparato a stare sveglio di più e a dimenticare o a trascurare i propri sogni, mentre ha vinto l'indolenza alla quale possono soccombere popoli più primitivi, che s'accontentano di vivere senza compiere troppi sforzi.

Questo ci riconduce a un'ipotesi paradossale, secondo la quale la coscienza può essere stata istigata dalla disparità tra l'ambiente interiore dell'uomo, con le sue immagini inattese e i suoi eventi eccitanti anche se disordinati, e il mondo esteriore sul quale si svegliava. Che questo stacco tra mondo interno e esteriore non provocasse soltanto perplessità, ma inducesse a raffronti più approfonditi e imponesse un'interpretazione? Se questa ipotesi è esatta, si arriverebbe a un paradosso ancor più grande: che fu il sogno a aprire gli occhi dell'uomo sulle nuove possibilità della sua vita di veglia. (...)



TEMPO E TELEFONO

da *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, di Stephen Kern, il Mulino, Bologna 1988, pp. 118-121

(...) Senza dubbio il futuro non è esperito in modo così vivido come il presente, e nel contenuto delle sue immagini ricomposte e proiettate in avanti dipende dal passato. Ciò nondimeno, esso è una componente essenziale della personalità, poiché l'organizzazione di queste proiezioni fornisce un senso di direzione e rende possibili la novità, lo scopo e la speranza. Sebbene i dati storici relativi al modo in cui le persone consideravano il futuro siano più circoscritti di quelli sul passato o sul presente, è possibile identificare questa caratteristica esperienza generazionale. La nuova tecnologia offrì una nuova fonte di potere sull'ambiente e prospettò modi di controllo sul futuro; i Futuristi identificarono il loro movimento con la promessa di quella tecnologia e del mondo nuovo che essa offriva; ci fu un'esplosione di letteratura fantascientifica, che cercò di appropriarsi del futuro nella immaginazione; i filosofi sostennero che la possibilità della libertà esigeva l'esistenza di un futuro ignoto, e un tattico della politica considerò l'importanza di un mito del futuro per i movimenti rivoluzionari. Questi esempi si raggruppano al fianco di un futuro attivo, quell'incorporazione creativa e espansiva dell'*élan vital* che, seguendo Bergson, Minkowski credeva essenziale alla salute mentale. La guerra impose un brusco arresto a questa esuberanza, ma anche nel periodo precedente la guerra alcuni pensatori previdero il futuro nel modo dell'aspettativa: tutta la discussione sulla degenerazione era orientata verso un futuro in cui l'umanità attendeva di essere sopraffatta dalle forze della natura e della società, che conducevano ad una decadenza delle culture e ad una definitiva estinzione delle specie. L'effetto del telefono sul passato e sul presente fu immediatamente riconosciuto: esso eliminava la conservazione del passato nelle lettere ed allargava l'ambito spaziale del presente ma l'influenza del telefono sull'esperienza del futuro fu scarsamente riconosciuta. Lo storico Herbert Casson toccò l'argomento in uno scritto del 1910: egli notava che «con l'uso del telefono è subentrato un nuovo abito mentale. L'atteggiamento pigro e lento ha subito una mutazione... la vita è divenuta più tesa, vigile, vivace. Il cervello è stato sollevato dall'ansia dell'attesa per una risposta... esso riceve istantaneamente la replica, ed è libero di considerare altre questioni». In realtà, esso ebbe un effetto assai più complesso: a paragone della comunicazione scritta o delle visite faccia a faccia, il telefono accrebbe l'imminenza e la rilevanza del futuro immediato, e ne accentuò sia il modo attivo che quello aspettativo dipendenti dal fatto che si stia facendo o ricevendo una telefonata. Una telefonata non è soltanto più immediata di una lettera, ma è più imprevedibile, poiché il telefono può squillare in un qualsiasi momento: è una sorpresa, ed è perciò più dirompente, richiede un'attenzione immediata. Il modo attivo è rafforzato per chi chiama, che senza il protrarsi del ritardo della comunicazione scritta può fare accadere le cose immediatamente, mentre l'effetto invadente dello squillare aumenta il modo dell'aspettativa per il ricevente, costrin-

gendolo a fermarsi e a rispondere, qualunque cosa stia facendo: è sospinto in un ruolo passivo, poiché chi chiama può prepararsi per la conversazione e dominarla fin dall'inizio. Anche se l'interpretazione rivela un intensificarsi di entrambi i modi, l'influenza generale del telefono consisteva nella sua capacità di manipolare l'immediato futuro, poiché il telefono fu concepito in larga misura attraverso l'esperienza di chi chiama (Casson non considerò neppure l'amplificazione dell'aspettativa per la persona che attende una telefonata). Le valutazioni sul telefono si dividevano tra ottimisti e pessimisti, e coloro che ne avevano un'opinione favorevole di solito avevano in mente colui che effettua la chiamata. I pessimisti descrivevano chi riceve la chiamata in primo luogo come tenuto in sospenso nell'attesa, e poi messo in agitazione dall'intrusione. In effetti, l'attesa dello squillare del telefono divenne un simbolo di solitudine e dell'essere indifeso nel modo dell'aspettativa. E più tormentoso che attendere una lettera, poiché la telefonata può arrivare o non arrivare in qualsiasi momento, mentre la lettera giunge o non giunge con la posta del giorno: così il modo in cui ci si può preparare per una lettera è impossibile a proporsi per una chiamata telefonica. (...)

DO YOUR MOVIE YOURSELF

da *Diario Minimo*, di Umberto Eco, Mondadori, Milano 1983, pp. 138-146

Nel 1993, con l'adozione definitiva del videoregistratore negli stessi uffici del catasto, entrarono contemporaneamente in crisi e il cinema commerciale e l'underground. La *prise de la parole* aveva ormai trasformato l'attività cinematografica in una pratica a disposizione di tutti, e ciascuno si guardava il proprio film, disertando le sale cinematografiche. Le nuove tecniche di riproduzione e proiezione per cassetta da inserirsi nel visore sul cruscotto dell'automobile avevano resi obsoleti i modi artigianali del film sotterraneo. In questi anni entrarono quindi in circolazione i manuali del tipo "Fatevi il vostro Antonioni da soli". L'utente acquistava un "plot pattern", vale a dire una "gabbia" di soggetto multiplo che poteva riempire con una serie molto ampia di combinazioni standardizzate. Con un solo pattern, accompagnato dal pacchetto delle combinazioni, si potevano fare, per esempio, 15.751 film di Antonioni. Diamo qui le istruzioni che accompagnavano alcune di queste film-cassette. I richiami alfabetici che stanno come esponente di ogni situazione base rimandano al pacchetto delle soluzioni di ricambio

Per fare un esempio, il basic pattern alla Antonioni ("Una distesa desolata. Ella si allontana") può generare altri film come: "Un labirinto di Autogrill Pavesi con visibilità incerta. Lui tocca a lungo un oggetto"; eccetera.

Soggetto multiplo per Antonioni

Una *x* distesa *y* desolata *z*. Ella *k* si allontana *n*.

TRASFORMAZIONI

- x* Due, tre, infinite. Un reticolo di. Un labirinto di. Un.
- y* Isola. Città. Snodi di autostrade. Autogrill Pavesi. Sotterraneo di metro. Campo petrolifero. Pioltello Nuova. Eur. Stock di tubi Dalmine all'aperto. Cimitero di automobili. Fiat Mirafiori di domenica. Expo dopo la chiusura. Centro spaziale a ferragosto. Campus della University of California-Los Angeles mentre gli studenti sono a Washington. Fiumicino.
- z* Vuota. A perdita d'occhio. Con visibilità incerta per riverberi solari. Nebbiosa. Resa impraticabile da sbarramenti a griglia a maglie larghe. Radioattiva. Deformata da grandangolare.
- k* Lui. Entrambi.
- n* Sta lì. Tocca a lungo un oggetto. Si allontana poi si ferma perplessa, fa due passi indietro e si allontana di nuovo. Non si allontana ma la camera carrella indietro. Guarda la camera con volto inespressivo toccandosi il foulard.

Soggetto multiplo per Jean Luc Godard

Lui arriva *a* e poi bum *b* esplode una raffineria *c* gli americani *d* fa l'amore *e* dei cannibali *f* armati di bazooka *g* sparano *h* sulla ferrovia *i* lei cade *l* crivellata di colpi *m* di moschetto *n* a folle velocità *o* va a Vincennes *p* Cohn Bendit *q* prende il treno *r* e parla *s* due uomini *t* ammazzano lei *u* legge massime di Mao *v* Montesquieu *z* tira una bomba *w* su Diderot *x* lui si uccide *k* vende il Figaro *j* arrivano i pellerossa *y*.

TRASFORMAZIONI

- a* È già lì che legge massime di Mao. È morto sull'autostrada col cervello fuori. Si sta uccidendo. Tiene un comizio. Corre per la strada. Salta da una finestra.
- b* Splash. Wroarr. Crack. Sbranghete sbranghete. Mumble mumble.
- c* Un asilo infantile. Notre Dame. La sede del Partito Comunista. Il Parlamento. Un'ira repressa. Il Partenone. La redazione del Figaro. L'Eliseo. Parigi.
- d* I tedeschi. I paras francesi. I vietnamiti. Gli arabi. Gli israeliani. La polizia.
- e* Non lo fa.
- f* Indiani. Ragionieri a branchi. Comunisti dissidenti. Camionisti pazzi.
- g* Yagatan. Copie del Figaro. Sciabole da arrembaggio. Mitra. Latte di vernice rossa. Latte di vernice blu. Latte di vernice gialla. Latte di vernice arancione. Latte di vernice nera. Quadri di Picasso. Libretti rossi. Cartoline illustrate.
- h* Tirano sassi. Bombe. Rovesciano latte di vernice rossa, verde, blu, gialla, nera. Cospargono la strada di materia scivolosa.
- i* Sull'Eliseo. Sull'università di Nanterre. In piazza Navona.
- l* Viene buttata dalla finestra da agenti della CIA. Viene deflorata da paracadutisti. Viene uccisa da aborigeni australiani.
- m* Con un largo squarcio nel ventre da cui escono rivoli di vernice gialla, rossa, blu, nera. Fa l'amore con Voltaire.
- n* Nespole.
- o* Ad andatura ineguale. Lentissimamente. Stando ferma mentre il fondo (usare trasparente) si muove.
- p* Nanterre. Flins. Place de la Bastille. Clignancourt. Venezia
- q* Jacques Servant Schreiber. Jean Paul Sartre. Pier Paolo Pasolini. D'Alembert
- r* Lo perde. Va in bicicletta. Su pattini a rotelle.
- s* Piange. Grida viva Guevara
- t* Una banda di indiani.
- u* Tutti. Nessuno.
- v* Citazioni di Brecht. La dichiarazione dei diritti dell'uomo. Saint-John Perse. Il principe Korzybsky. Eluard. Lo Sun. Charles Peguy. Rosa Luxemburg.
- z* Diderot. Sade. Restif de la Bretonne. Pompidou.
- w* Un pomodoro che si spiacca formando chiazze di vernice rossa, blu, gialla, nera.

- x Daniel Cohn Bendit. Nixon. Madame de Sevigné. Voiture. Van Vogt. Einstein.
- k Va via. Uccide tutti gli altri. Getta una bomba sull'arco di trionfo. Fa saltare un cervello elettronico. Rovescia per terra latte di vernice gialla, verde, blu, rosso minio, nera.
- j Le massime di Mao. Scrive un ta-tze-bao. Legge versi di Pierre Emmanuel. Guarda un film di Chaplin.
- y I paracadutisti. I tedeschi. Bande di ragionieri affamati e armati di sciabole. Autoblinde. Pier Paolo Pasolini con Pompidou. L'esodo di ferragosto. Diderot che vende l'Enciclopedia door to door. L'Unione dei marxisti leninisti in monopattino. (...)



LA CIRCOLAZIONE DELLE MODE

da *Il sopra e il sotto della borghesia. Storia dell'abbigliamento nel XIX secolo*, di Philippe Perrot, Longanesi, Milano 1982, pp. 242-258

Per comprendere il circuito sociale e geografico che la moda percorre è necessario analizzare il motore che la anima. Al suo servizio si possono trovare artigiani in grado di spostare, prolungare o abbreviare la novità, ma abbiamo visto che spesso il fenomeno pare fluttuare al di fuori di qualunque determinismo esogeno. Nessuno ha «inventato» la crinolina, la tournure o il vestito a fuso, tre momenti capitali di un ciclo ripetuto infinite volte; pure essi hanno permesso ad alcuni grandi sarti - Worth, Redfern o Poiret - di manifestare i loro rispettivi talenti senza farli peraltro diventare dei geniali demiurghi. Quando invece si sa dove una certa moda sorge, come si diffonde e quando muore, allora, in questo caso, siamo nel campo dell'osservazione di carattere storico.

Uscita dagli atelier dei grandi maestri del «su misura», contrassegnata dal loro stile, possiamo seguirne le manifestazioni, sempre giudicate estreme in un primo tempo, su di una popolazione che prima di tutto ed essenzialmente le è destinata: quella che compone il «demi-monde», per usare l'espressione resa popolare dalla commedia di Dumas figlio. Una ben caratteristica fauna parigina situata, come indica il nome, fra il «mondo» delle spose virtuose e di buona famiglia, e il «nulla» delle ambizioni senza fondamento; una fauna al tempo stesso composita, per l'origine sociale dei suoi componenti, e omogenea, per il comune ruolo che vi svolgono. In fatto di vestiti la sua esistenza sociale e materiale impone di correre il rischio del ridicolo, di assumersi l'audacia degli eccessi, di tentare di imporre le stravaganze all'ultimo grido: insomma, di «rodare» la moda. Moderne etere, quelle che vengono anche chiamate «cocottes» o «biches» [cerbiatte] (per l'«animalità» che evocano), quelle che, come Nanà di Zola, escono dai sobborghi e dai teatrini di varietà, devono infatti esaltare la gloria dei loro amanti con messe in scena spettacolari, emblemi del loro successo e pegni della sua conservazione. (...)

Altra figura dell'epoca e della categoria, la «cocodette» fa mostra di un fascino meno volgare. Mondana declassata, ha rotto con la società da cui è uscita per lo scandalo di un divorzio o per un'avventura irregolare, scegliendo l'immoralità di un'esistenza dedicata al piacere e agli eccessi delle cocotte, pur senza cessare di condividere abitudini, modi e linguaggio raffinati. Ribelle ai pregiudizi, ma meno vistosa, questa figura contribuisce a confondere i limiti stabiliti in questi settori dalla gerarchia sociale.

Di fatto, attraverso la moda che inaugurano in maniera rituale (secondo un calendario e degli spazi che via via si istituzionalizzano), le donne del demi-monde hanno con quelle del «monde» complicità sotterranee pregne di fascinazioni reciproche, di complesse rivalità in cui ciascuna delle due parti si osserva tentando di reinterpretare nell'altra quello che le manca: la distinzione e la discrezione nella prima categoria e l'ardire e la novità nella seconda. (...)

Indifferenziata da un perbenismo di cui non possiede più il monopolio e costretta ad attingere le nuove distinzioni addirittura nell'armamentario abituale del demi-monde, la buona società finisce per rafforzare, almeno tacitamente, quest'ultimo in una legittimità per giunta sorretta dal fascino che esso suscita ai balli, alle corse o alle passeggiate. Riportati dalle voci e dalla cronaca, i fatti e i gesti clamorosi della Paiva, di Alice Ozy, di Esther Guimoud, di Mogador o di Cora Pearl, creature follemente adulate e follemente dispendiose, diventano ben presto leggendari. In questo loro mostrarsi figurano ovviamente in primo piano sia la moda sia gli ornamenti. Che si facciano vedere sugli Champs-Élysées, al Bois de Boulogne o a Longchamp, sulla scena o nei palchi di teatro, in viaggio o nelle città termali e dovunque si facciano notare per farsi riconoscere, questi personaggi fungono da banco di prova per le novità, creando l'evento, contabilizzando i punti, valutando gli sguardi e stimando, a seconda dello stupore o dello scherno, l'ammirazione invidiosa o la chiara riprovazione.

Il favore che il pubblico accorda a certi luoghi in determinate epoche dell'anno si spiega spesso con queste «ultime mode» che ivi fanno mostra di sé. D'inverno questo ruolo di lanciare o di riattivare le novità è lasciato alle grandi attrici dei teatri di varietà. Perciò costoro ricorrono a modiste o a sarti di grido che creano per l'occasione abiti il cui successo possa contribuire a quello dello spettacolo. È solo grazie a loro che un costume, esattamente come il vaudeville o l'operetta che lo porta in scena, riesce mediocrementemente ai varietà oppure trionfa alle Bouffes-Parisiens. Ne fa fede la critica teatrale - presente su tutte le riviste di moda - che necessariamente è anche critica delle toilette; vi si discute in egual maniera delle toilette e della recitazione degli attori, soprattutto in occasione delle prime, perché le belle «impure» si esibiscono anche in sala (...) dovunque esse si facciano vedere una curiosità avida s'impadronisce della buona società che, dietro la maschera dell'indifferenza e l'aria di superiorità, cerca di imitarle, non senza aver prima elaborato, attenuato e sbiadito i modelli eccessivamente originali o provocanti. Questo passaggio dall'esagerazione alla distinzione avviene sia col tempo, che rende progressivamente familiari forme e colori, addomesticandoli agli sguardi e assimilandoli al paesaggio quotidiano, sia tramite un riaggiustamento che appiana le asperità e smorza il clamore dei contrasti dissonanti o l'accentuazione delle guarnizioni. Tutto ciò finisce per conferire alla toilette un significato meno brutale, come alleggerito.

La donna distinta non cerca dunque né di prevenire l'attualità né d'imporla: «L'esagerazione delle mode è propria dei parvenu e delle donne dalla vita equivoca», ricorda la morale della convenienza. Quando una moda s'instaura, bisogna seguirla discretamente per non sembrare di voler protestare contro il proprio tempo, ma non troppo per non sembrarne schiave. E nemmeno bisogna disfarsene in ritardo, perché il ridicolo aspetta al varco anche la donna fuori moda che eccede nell'altro senso.

L'estensione, come l'estinzione, di una moda, in seno alla società dominante, avviene secondo delle modalità differenziate non solo a seconda delle classi di età o dello stato civile, ma anche a seconda delle frazioni di cui essa si compone. È per questo che la novità non

s'incarna nella ricca borghesia della Chaussée d'Antin allo stesso modo che nella vecchia aristocrazia del sobborgo Saint-Germain. Fra la ricca borghesia, nei cui salotti si riuniscono gruppi numerosi e animati, i cui arredi - spesso moderni - indicano la recente opulenza e il gusto illuminato dei padroni (generalmente banchieri o finanziari), l'interpretazione della novità porta a eliminare solamente gli elementi più vistosi sfoggiati dal demi-monde o proposti dalle incisioni di moda. Per dirla in due parole, una certa sbruffoneria nell'abbigliamento non vi è disdegnata come «effetto di ricchezza», pur guardandosi tuttavia dal cadere nell'esagerazione dei parvenu del sobborgo Saint-Honoré.

Nell'antica aristocrazia, invece, «che conserva ancora religiosamente il sacro fuoco del buon gusto», che continua a coltivare sotto vetro il senso del cerimoniale e della solennità, la moda viene accolta solo in maniera eufemizzata e priva di tutte le sue manifestazioni oltranziste. Qui il risalto deve essere frutto della sobrietà e dell'austerità. Contrariamente alla Chaussée d'Antin, l'abitudine al possesso è troppo antica perché la ricchezza faccia mostra di sé con arroganza, poiché il massimo del possesso consiste proprio nel non doverlo manifestare in modo ostentativo o, meglio, nel manifestare in modo ostentativo che non lo si manifesta. Subconsumo ostentativo per prendere le distanze dal sovraconsumo compensativo. Suprema maniera di porsi, opponendosi (...).

Quindi la moda - diversamente ripartita fra le alte sfere della società - non tarda, per un meccanismo mimetico ben noto, a riversarsi sugli strati inferiori, in cascate sempre più lente e sotto forme sempre più alterate.

Ed è così che i bottegai, i funzionari subalterni o i piccoli redditi del Marais la riceveranno soltanto «fuori moda» con una circospezione e un ritardo tipici di questo quartiere la cui frequentazione è sconsigliata dal manuale del saper vivere: «Vi diventereste comune, pesante, striminzito, piccolo; oppure sarete comare, grande lettore di annunci; ma uomo educato, uomo che sa vivere, uomo di gusto, mai». (...)

La novità, anche se attenuata, qui suscita una tale diffidenza che si è potuto dire: «La Chaussée-d'Antin propone, il sobborgo Saint-Honoré adotta, il sobborgo Saint-Germain consacra, il Marais esegue e seppellisce». Ma, col divulgarsi della confezione, questo movimento di diffusione delle mode per successive traslazioni (nel tempo e nelle classi) non si arena più ai limiti della piccola borghesia. Arrivato a questo stadio della scala sociale, non rimbalza più su se stesso ma, invece, prosegue fino ad arrivare, soprattutto negli abiti della domenica, alla contadina ricca o all'operaia benestante. Già per tradizione tutta una popolazione modesta che lavorava direttamente per le classi superiori e a contatto con queste (domestici, sarte, modiste e via dicendo) aveva adottato, per imitazione, un ritmo di modificazione assai rapido. Sotto il Secondo Impero le nuove condizioni materiali e simboliche estendono questo diritto e dovere di moda a strati via via più numerosi, senza che peraltro scompaiano i loro tratti distintivi. E infatti la moda piccolo-borghese e la moda provinciale si riconoscono immediatamente per le loro esagerazioni o per le loro sviste nei confronti delle definizioni legittime detenute dalla società dominante in ognuna delle sue frazioni.

Ma, dapprima derisorie, queste pretese di eleganza col passare del tempo assumono una qualche serietà, sicché talvolta la copia diventa conforme al modello. A partire da questo momento ciò che era distinto comincia a diventare banale, e non tarderà a diventare comune. Sta alle classi troppo ben limitate riconvertire tale materiale segnaletico che ha cessato di differenziarle. Si cede il proprio vestito - socialmente usato - alla propria cuoca o alla cameriera e si adottano, nelle loro versioni semplificate e attenuate, le nuove mode lanciate dal demi-monde.

Sul piano topografico, le manifestazioni di questo processo potrebbero essere paragonate a onde che, da un punto centrale, si allargano e s'inseguono senza mai raggiungersi. «Quando una moda è partita da rue de la Paix», scrive Coffignon, «le occorre un anno per superare i boulevard esterni e diffondersi nei sobborghi; quando si è generalizzata al punto da diventare comune è da gran tempo che non ci se ne ricorda più nel centro di Parigi.» (...)

IL POTERE DELLA MODA

da *L'impero dell'effimero* di Gilles Lipovesky, Garzanti, Milano 1989, pp. 96-100

(...) La Haute Couture è incontestabilmente parte dell'era burocratica moderna, ma sarebbe ingiusto collegarla a quelle forme storicamente datate del controllo burocratico che sono i meccanismi di disciplina. Infatti non produce corpi utili ma lusso e raffinatezza frivola; non l'uniformità ma la molteplicità di modelli; non la programmazione costrittiva e la pignoleria dei regolamenti ma l'invito all'iniziativa personale, non la coercizione impersonale, regolare e instancabile ma la seduzione delle metamorfosi dell'aspetto, non un micropotere che comanda sui dettagli più insignificanti ma un dominio dedito all'essenziale e che delega gli accessori agli individui. La Haute Couture è un'organizzazione che, pur essendo burocratica, mette in azione non tecniche di costrizione disciplinare ma processi di *seduzione* che inaugurano un'inedita logica del potere.

La seduzione compare subito, fin nelle tecniche di vendita: presentando i modelli su indossatrici, organizzando sfilate-spettacolo, affiancando ai grandi negozi «passaggi» per Parigi e esposizioni universali, la Haute Couture attua una tattica d'avanguardia, basata sulla teatralizzazione della merce, la *pubblicità* incantatrice, l'eccitazione del desiderio (...).

La seduzione, tuttavia, va ben oltre questi meccanismi da «fiera delle magie» rafforzati dalla bellezza canonica e irreali delle modelle e dalla fotogenia delle cover-girls. La seduzione agisce più in profondità con l'ebbrezza del mutamento, la moltiplicazione dei modelli e l'offerta di *scelte* individuali. Libertà di scelta: non accantoniamo troppo in fretta quest'aspetto; alcuni si danno gran da fare per definirlo illusorio, dicendo tirannica la moda perché prescrive una linea annuale uguale per tutte le donne. Ma c'è un abisso fra la moda precedente, coi suoi modelli tutti uguali, e la Haute Couture con le sue collezioni ricche di modelli diversi uno dall'altro anche quando l'impostazione d'insieme è omogenea. L'imposizione di un taglio indiscutibile ha ceduto il posto alla seduzione della scelta e del mutamento, in armonia con il mito dell'individualità, dell'originalità, della possibilità di una metamorfosi personale, e con il sogno di un accordo effimero fra l'io interiore e l'aspetto. La Haute Couture, più che disciplinare e rendere uniforme la moda, l'ha *individualizzata* (...). La specificità della Haute Couture risiede non tanto nell'aver dato impulso a una regola omogenea quanto nell'aver diversificato i modelli al fine di mettere in risalto la personalità individuale e consacrare il valore dell'originalità, fino alla toilette più stravagante (...): la Haute Couture, struttura dai fini individualistici, si è affermata contro la standardizzazione, contro l'uniformità del modo di vestire, contro il mimetismo di massa; ha favorito ed esaltato la manifestazione delle diversità personali.

In più essa ha avviato un processo nuovo: ha *psicologizzato* la moda, creando modelli capaci di esprimere emozioni e caratteristiche dell'indole e della personalità. La donna, secondo l'abito, può sembrare malinconica, disinvolta, raffinata, severa, insolente, ingenua, estrosa, romantica, allegra, giovane, buffa, sportiva; i giornali di moda amano sottolineare questi

tipi psicologici e le loro mescolanze originali. L'individualizzazione della moda moderna è inseparabile da questa psicopersonalizzazione dell'eleganza; ciò che prima pareva marchio di classe e di gerarchia sociale tende sempre più a trasformarsi in espressione della psiche (non soltanto, sia chiaro), in manifestazione dell'anima e della personalità (...). La psicologizzazione dell'aspetto spalanca l'accesso al piacere di trasformarsi agli occhi delle altre e di se stesse, di «cambiare pelle», di diventare o sentirsi diverse cambiando abito. La Haute Couture ha donato nuovi strumenti al desiderio femminile di metamorfosi, ha ampliato la gamma delle possibilità seduttrici (...). La seduzione moderna della Haute Couture è riuscita a unire lusso e personalità, «classe» e originalità, identità e metamorfosi (...).

La rottura con l'ordine disciplinare si rivela anche attraverso la logica dell'*incertezza*, ormai intrinseca alla moda. I modelli vengono concepiti e cuciti nell'isolamento dei laboratori della Haute Couture, eppure i couturiers non sono i soli creatori. La moda si afferma dopo la presentazione delle collezioni, seguendo questo o quel modello scelto dalle clienti o dalle riviste; la voga dell'anno è incerta finché le clienti e la stampa non scelgono un tipo d'abito. (...) La scelta è del pubblico ed è incerta, anche se i modelli sono creati in autonomia dal couturier. Qualcuno ha detto. «Il sarto propone, la donna dispone». Questo meccanismo, che prevede nel suo funzionamento l'imprevedibilità della richiesta del pubblico, è dunque chiaramente distinto dal potere disciplinare, che per sua essenza non dà alcuno spazio all'iniziativa personale, impone dall'alto regole razionali uguali per tutti, controlla e pianifica dall'a alla zeta la catena dei comportamenti. L'incertezza di cui parliamo non è un residuo del passato ma parte integrante del sistema: nei primi decenni del secolo soltanto un decimo dei modelli di una collezione, mediamente, veniva accettato dalle clienti (...). La moda degli anni Venti è stata imposta dalle donne più che dalla Couture (...). La donna efebo, magra e piatta in abito corto, si è diffusa contro le tendenze dominanti della Haute Couture, che ha continuato a proporre collezioni ricche di guarnizioni, vaporosità, rotondità e drappaggi, finché finalmente si è arresa.

Nel cuore della modernità autoritaria si è affermato un nuovo meccanismo organizzato che sta agli antipodi rispetto alla logica della costrizione disciplinare: programma la moda ma è incapace di imporla, la elabora interamente ma offre un ventaglio di scelte. Con la Haute Couture compare un potere morbido, che non impone imperativi e comprende nel suo funzionamento i gusti imprevedibili e diversificati del pubblico. Meccanismo ricco di futuro: diventerà la forma principale di controllo sociale della civiltà democratica, man mano che questa si addentra nell'era del consumo e della comunicazione di massa. I prodotti della società dei consumi adottano lo stesso principio dei modelli delle collezioni di moda: mai viene offerto un solo tipo, sempre più è permesso scegliere fra questa e quella variante, questo o quell'accessorio, gradazione o programma ed è permessa la libera combinazione degli elementi (...).

Con la Haute Couture, prima della psicanalisi ma su un sentiero parallelo, è stata sperimentata una nuova logica del potere, capace di rinunciare a un dominio e a una programmazione senza incrinature, non più esercitato attraverso imperativi impersonali e totali, capace di

riservare un margine di iniziativa agli individui e alla società. Non sorprenda l'analogia con la psicanalisi: in entrambi i casi viene attuato in modo esemplare il rovesciamento del potere disciplinante. La psicanalisi si basa sulle libere associazioni del paziente, il silenzio dell'analista e il trasfert, come se il potere del medico tenesse conto dell'ineliminabile personalità del soggetto e dell'impossibilità di dominare e controllare totalmente l'individuo. La moda moderna diversifica i modelli, esalta le differenze, si spinge nel territorio sconfinato della scelta, della preferenza, dell'incertezza dei gusti. Nei due casi non c'è l'abdicazione dell'autorità, c'è la nascita di un dominio aperto e flessibile, il potere della seduzione, che anticipa la nuova forma di comando della società opulenta. (...)

.....

PUBBLICITÀ E DEMOCRAZIA

da *Gli strumenti del comunicare*, di Marshall McLuhan, Il Saggiatore, Milano, pp. 242-243

(...) Dopo la seconda guerra mondiale, un ufficiale dell'esercito americano abituato alla pubblicità notò con stupore che gli Italiani sapevano dire i nomi dei loro ministri, ma non quelli dei prodotti preferiti dai loro più celebri connazionali. Inoltre, disse, lo spazio murario delle città italiane era occupato più da slogan politici che da slogan commerciali. Predisce allora che ben difficilmente gli Italiani sarebbero arrivati a una forma di prosperità o di tranquillità interna fin quando non avessero incominciato a interessarsi, anziché delle capacità degli uomini pubblici, delle contrastanti pretese delle diverse marche di dentifrici o di spaghetti. Arrivò anzi a dire che la libertà democratica consiste in gran parte nell'ignorare la politica e nel preoccuparsi invece delle minacce del cranio squamoso, delle gambe pelose, degli intestini pigri, dei seni flosci, delle gengive che si restringono, del peso eccessivo e del sangue stanco.

Probabilmente quell'ufficiale aveva ragione. Qualsiasi comunità che voglia accelerare e aumentare al massimo lo scambio dei prodotti e dei servizi deve assolutamente omogeneizzare la sua vita sociale. La decisione di procedere all'omogeneizzazione appare naturale alle popolazioni ad alto livello di alfabetismo del mondo di lingua inglese. Ma è difficile che le culture orali l'accettino, in quanto sono sin troppo propense a trasferire il messaggio della radio in politica tribale, anziché in un nuovo mezzo per far vendere più Cadillac. È questa una delle ragioni per cui al nazista tornato allo stadio tribale era facile sentirsi superiore al consumatore americano. Per l'uomo tribale è facilissimo scoprire le lacune della mentalità alfabetica. D'altro canto è una tipica illusione delle società alfabetizzate quella di credersi estremamente consce e individualiste. (...)



LA RIVOLUZIONE COMMERCIALE

da *Cultura popolare nell'Europa Moderna*, di Peter Burke, Mondadori, Milano 1980, pp. 240-250

(...) La crescita del mercato o, quanto meno, il suo ampliamento finì per influenzare i riti e gli spettacoli allo stesso modo dei manufatti. Se il declino delle fiere deve esser stato un duro colpo per gli attori girovaghi che solitamente vi recitavano, la crescita delle grandi città, deve aver loro fornito delle occasioni compensative. È difficile dire fino a che punto gli intrattenimenti popolari nelle città siano cambiati fra il 1500 e il 1800. Recentemente si è tuttavia sostenuto che l'Inghilterra del Settecento avrebbe presentato una sorta di «commercializzazione del tempo libero», nel senso che gli uomini d'affari avrebbero cominciato a considerare le attività del tempo libero come un buon investimento e nel senso che le relative attrezzature sarebbero di fatto aumentate. È difficile dire con certezza se nella Londra del Settecento vi siano stati più spettacoli di burattini che nel secolo precedente, poiché tale forma di intrattenimento strutturato in modo informale lascia poche tracce documentarie; il fatto è che vi furono indubbiamente nuove forme di intrattenimento organizzato in maniera più formale accanto a un uso più frequente della pubblicità per annunciare al pubblico gli spettacoli. Così il forzuto Thomas Topham diede a Londra e altrove, fra il 1730 e il 1750, esibizioni della propria forza sollevando pesi, piegando mazze di ferro e impegnandosi nel tiro alla fune con un cavallo; Jack Broughton aprì al pubblico nel 1743 un ring per il pugilato in Oxford Street, facendo pagare l'ingresso e facendo pubblicità agli incontri; le corse dei cavalli, dal canto loro, erano già reclamizzate sui giornali intorno al 1720, mentre verso il 1800, secondo J.H. Plumb, «le corse rappresentavano già un'industria complessa che dava lavoro a migliaia di persone e comportava un investimento che si avvicinava alle centinaia di migliaia di sterline». Il caso più vistoso di commercializzazione della cultura popolare è il circo, risalente alla fine del Settecento (Philip Astley fondò il proprio circo al Ponte di Westminster nel 1770). Gli elementi del circo - e cioè i pagliacci, gli attori e gli acrobati - erano (...) quelli della tradizione; di nuovo c'erano le dimensioni dell'organizzazione, l'uso di una costruzione apposita per gli spettacoli, invece delle strade e delle piazze, e il ruolo dell'impresario.

Anche qui, le imprese di grandi dimensioni soppiantavano nell'economia del Settecento quelle più piccole.

Se era lecito attendersi che l'Inghilterra fosse all'avanguardia di questa prima rivoluzione industriale nel campo dei divertimenti, non mancano tuttavia dei paralleli nel resto dell'Europa. Nello stesso momento in cui il pugilato professionistico faceva la propria apparizione in Inghilterra, in Spagna si assisteva all'emergere di toreri professionisti e, se in Inghilterra Daniel Mendoza era un eroe popolare, lo stesso si può dire di Pedro Romero o di Pepe Hillo o di Castillares, grande rivale di Romero. Intorno al 1780 tutta Madrid pare fosse divisa nelle due fazioni dei *Castillaristas* e dei *Romeristas*. Nel Settecento fece la propria comparsa

un nuovo tipo di eroe popolare: l'idolo dello sport. Si può inoltre supporre, benché manchino i documenti necessari a dimostrarlo, che le feste popolari in Italia fossero andate sempre più commercializzandosi tra il 1500 e il 1800. Quando Montaigne visitò Loreto nel 1581, egli trovò questo piccolo villaggio (e grande centro di pellegrinaggio) pieno di botteghe «riccamente fornite» di candele, rosari e immagini sacre, in tutto e per tutto uguale alla Lourdes o all'Assisi di oggi. Se, ancora, Montaigne disapprovò il Carnevale romano, altri stranieri continuarono peraltro ad andarci; e per la verità si può supporre che nel Seicento e nel Settecento i Carnevali di Roma o di Venezia fossero tanto per la gente in viaggio, pellegrini o turisti, quanto per i locali. Le grandi feste collettive diedero senza dubbio un contributo prezioso all'economia di quelle due città: un contemporaneo valutò le persone che visitarono Venezia per il Carnevale del 1687 a 30.000. In breve, si verificò un graduale spostamento da forme di divertimento più spontanee e partecipative a sport spettacolari organizzati in modo più ufficiale e più commercializzati, slittamento che, naturalmente, si sarebbe considerevolmente accentuato a partire dal 1800. (...)

Non abbiamo ancora parlato dell'esempio più ovvio di commercializzazione della cultura popolare: il libro stampato. Intorno al 1500, erano state installate macchine per la stampa in più di 250 centri e si erano avute circa 40.000 edizioni, per un totale di circa 20 milioni di copie al tempo in cui la popolazione d'Europa superava di poco gli 80 milioni. La produzione libraria continuò ad aumentare dal 1500 al 1800. (...)

Che cosa significò per gli artigiani e i contadini questa invasione di carta stampata? Erano in grado di leggere quei libri? (...)

Che cosa leggevano (...) gli artigiani e i contadini dell'Europa preindustriale? E ancora: avevano un effettivo accesso ai libri? Almeno tre sono i problemi che si celano dietro il termine in apparenza innocuo di «accesso» e che richiedono, a loro volta, di essere presi in esame.

Il primo è quello dell'accesso materiale: i libri potevano di fatto raggiungere il pubblico degli artigiani e dei contadini? Problemi gravi non sussistevano per gli abitanti delle città, che potevano trovare rivendite di libri sul sagrato della Cattedrale di S. Paolo a Londra, al Pont-Neuf di Parigi, alla Puerta del Sol di Madrid e in molti altri luoghi simili, molte volte libri appesi a una funicella stesa per strada, motivo questo per cui gli spagnoli chiamano tuttora l'editoria popolare *literatura de cordel* o «letteratura della cordicella». Per la maggior parte della popolazione, invece, che era confinata nelle campagne, esisteva più di un problema di distribuzione, per quanto non insolubile. Libri e altro materiale a stampa, come i fogli o *broadsheets*, si potevano acquistare alle fiere, ovvero dagli esecutori di ballate e dai venditori ambulanti. Un inglese del 1611 definì il rivenditore di libretti popolari (*chapman*) come un «modesto ambulante che dentro a un profondo fagotto o cestone (portato appeso al collo e semiaperto) reca almanacchi, libri di cronache o altre merci da poco»; è appunto a causa di questo bagaglio appeso al collo che i francesi chiamarono questi venditori ambulanti *colporteurs*. (...)

Un secondo problema è quello dell'accesso economico: gli artigiani e i contadini potevano permettersi di acquistare carta stampata? In un periodo in cui i prezzi della carta risentivano

dei costi di produzione per una maggiore percentuale di quanto non avvenga oggi, i libri di poche pagine erano effettivamente a basso prezzo. (...) Un ultimo problema è quello dell'accesso linguistico: il linguaggio delle ballate e dei libretti popolari era abbastanza semplice per delle persone che avevano un livello di istruzione poco più che minimo?

Chiunque si prenda la briga di leggere oggi qualcuno di questi libretti popolari troverà che la loro lingua è di solito assai semplice, il vocabolario relativamente ristretto, le costruzioni per nulla ricercate. Se è lecito pensare che essi non debbano aver presentato seri problemi di comprensione anche per della gente che leggeva lentamente e con difficoltà, è probabile semmai che qualche serio problema sia sorto in regioni lontane dai loro centri di produzione, corrispondenti di solito a zone a basso livello d'istruzione, come l'Europa orientale o l'Italia meridionale: può darsi, ad esempio, che nella Bassa Bretagna o nella Linguadoca, dove il francese era ancora una lingua straniera, il peso esercitato dalla «Bibliothèque Bleue» sia stato assai modesto.

La carta stampata era, insomma, in questo periodo accessibile a un buon numero di artigiani e contadini, anche se non è possibile dire se questo «buon numero» rappresentasse più o meno del 50%, fatta salva l'impossibilità di calcolare, data la loro fragilità, il numero delle ballate di *broadside* e dei libretti popolari in circolazione. Il tasso di sopravvivenza dei giornali inglesi dei primi del Seicento (che erano, sì, fragili ma numerati) è stato valutato in una percentuale del solo 0,013%. Il fatto, allora, che del periodo 1500-1800 siano sopravvissute migliaia di *broadside*s e di libretti popolari dovrebbe consentirci di ipotizzare una presenza massiccia di quel tipo di materiale e di passare così al problema ancor più sfuggente del suo significato. Che genere di impatto ha avuto, cioè, sulla cultura popolare tradizionale? e quali furono le conseguenze dell'innalzamento del livello di istruzione?

Il parallelo fra *broadside*s e libretti popolari, da un lato, e «cultura di massa» del mondo contemporaneo, dall'altro, potrà apparire a un lettore moderno quanto meno sorprendente. Egli non mancherà infatti di notare la crescente standardizzazione del formato o le astuzie per attrarre i compratori, come i titoli sensazionali o la pretesa (molto spesso falsa) di «completezza», «fedeltà», «autenticità» o «novità» di un racconto. Il fatto stesso che le esecuzioni capitali o le visite dei regnanti fossero qualche volta descritte e pubblicate a stampa prima ancora di avere effettivamente luogo fa pensare alle nostre attuali «cronache contraffatte». Ancora, si fa notare la presenza dell'impresario (come la famiglia Bindoni nella Venezia del Cinquecento, la famiglia Oudot nella Troyes del Seicento e la famiglia Dicey nella Londra del Settecento), uomo d'affari che già allora era impegnato nella trasformazione della letteratura popolare in un bene di consumo. Ciò nonostante, non è facile dire quanto di diverso tutti questi cambiamenti abbiano significato per i vari esecutori e per il loro pubblico.

Per il cantore o il narratore di professione, il foglio stampato e il libretto potevano significare una gradita estensione del proprio repertorio o un maggior guadagno derivante dalla vendita dei testi: già nel 1483 «Bernardino il ciarlatano» acquistava da uno stampatore fiorentino 25 copie in una sola volta della poesia intitolata *La Sala de Malagigi*, probabilmente con l'intenzione di venderle dopo la sua esibizione. A lungo andare, tuttavia, il libro si rivelò

un pericoloso concorrente e un infido alleato. Fu un pericoloso concorrente perché ci acquistava il testo stampato poteva fare a meno di assistere all'esibizione dal vivo, perdend così l'incentivo a starsene per un'ora in piazza ad ascoltare un cantore girovago: la diffusione dell'istruzione e il declino dell'epica andarono di pari passo nell'Europa orientale, mentre l'analfabetismo e la sopravvivenza dell'epica furono fenomeni concomitanti in Sicilia, nella Bosnia e in Russia. Secondariamente, il libro fu un alleato infido, perché fissando una volta per tutte il testo sulla pagina stampata modificò la natura dell'esecuzione favorendo la ripetizione, anziché la reinvenzione, di una canzone o di un racconto: come qualcuno ha detto, l'alfabetizzazione ostacola la capacità di improvvisare in quanto ne elimina alcuni degli incentivi. (...)

È probabile, allora, che la stampa abbia favorito una divisione del lavoro fra l'esecutore che ora cantava tutto ciò che gli editori gli offrivano, e l'autore di nuove canzoni e narrazioni. Quest'ultimo, che poteva non aver mai visto in faccia il suo pubblico e non aveva da eseguire ciò che aveva composto, era in tal modo emancipato dalla tradizione orale e dalle pressioni del pubblico, potendo inventare o commettere plagie a piacimento; questa nuova libertà tuttavia, rappresentò, salvo che per quelli dotati di maggior talento, un dono pericoloso: la maggior parte di noi, infatti, ha bisogno del sostegno della tradizione. (...)

L'ARTISTA ROMANTICO

da *Cultura e rivoluzione industriale. Inghilterra 1780-1950*, di Raymond Williams, Einaudi, Torino 1968, pp. 60-73

(...) Dal terzo e quarto decennio del diciottesimo secolo si era andato formando un numeroso pubblico di lettori della nuova classe media, il cui aumento corrisponde molto da vicino all'aumento di influenza e di potere della classe stessa. Come risultato, il sistema del mecenatismo si era tramutato nell'editoria per sottoscrizione e quindi nella generica editoria commerciale di tipo moderno. Questi sviluppi interessavano gli scrittori sotto molti aspetti. Significavano, per quelli fortunati, un passo avanti verso l'indipendenza e verso una posizione sociale: lo scrittore diveniva un rispettabile «professionista». Ma il cambiamento significò anche l'istituzione del mercato come il vero rapporto reale tra scrittore e società. Sotto un mecenate lo scrittore aveva almeno una relazione diretta con un circolo di lettori immediati, dal quale, per precauzione o per spontanea volontà, perché degna di rispetto o in segno di rispetto, era abituato a accettare e, a volte, a seguire la critica. È possibile dimostrare che questo sistema dava allo scrittore una libertà più pertinente di quella che aveva avuto finora. In ogni caso, in contrapposto all'essere dipendenti, talvolta servili, al dover sottostare ai capricci del mecenate, bisognava mettere la relazione diretta dello scrittore con almeno qualche settore della società, personalmente conosciuto, e la sensazione, quando i rapporti erano favorevoli, che egli «vi apparteneva». D'altra parte, di fronte all'indipendenza e l'elevata posizione sociale regolata dal successo sul mercato, bisognava porre obblighi simili al sottostare ai capricci dei critici e al compiacerli, ma non più verso individui conosciuti personalmente, bensì verso un'istituzione che sembrava in gran parte impersonale. Allo sviluppo del «mercato letterario» come rapporto tipo tra lo scrittore e i suoi lettori sono dovuti molti cambiamenti fondamentali di atteggiamento. Ma bisogna aggiungere, naturalmente, che tale sviluppo non fu mai uniforme, sia nel funzionamento che nei risultati forse solo nel nostro secolo è diventato così universale da essere quasi determinante. Al principio del diciannovesimo secolo l'istituzione ormai esisteva, ma venne però modificata da molte sopravvivenze delle condizioni preesistenti. Le reazioni importanti, tuttavia, furono impostate in questo periodo.

Una di queste reazioni, evidentemente, è (...) il sorgere di un diverso atteggiamento abituale verso il pubblico. Gli scrittori, è ovvio, prima di questo periodo, avevano sovente espresso un sentimento di insoddisfazione verso il pubblico, ma all'inizio del diciannovesimo secolo questo sentimento divenne acuto e diffuso. Lo si trova in Keats: «Non ho il minimo senso di umiltà verso il pubblico», in Shelley: «Non accettare consigli dai semplici. Il tempo capovolge il giudizio della moltitudine stupida. La critica contemporanea non è altro che la somma della follia contro la quale il genio deve combattere.» (...)

Ovviamente, un tale atteggiamento influisce quindi sull'atteggiamento dello scrittore stesso verso il suo lavoro. Egli non accetterà la quotazione di mercato della popolarità (...).

Continuerà a insistere, infatti, su un'idea, un modello di eccellenza, lo «spirito incarnato del sapere di un popolo, come qualcosa di superiore all'effettivo corso degli eventi, l'effettivo andamento del mercato. Quest'insistenza, val la pena di sottolineare, è una delle fonti originali dell'idea di cultura. La cultura, lo «spirito incarnato di un popolo», il vero modello di eccellenza, divenne nel corso del secolo, come la corte di appello in cui venivano definiti i valori reali, di solito in opposizione ai valori «fittizi» diffusi dal mercato e da simili attività sociali.

La dipendenza dell'arte dalle leggi del mercato, e il considerarla come una forma specializzata di produzione soggetta a condizioni quasi analoghe ad altre forme di produzione, erano state previste in gran parte del pensiero del tardo Settecento. (...)

Tale posizione, e tale specializzazione di funzione, seguiva inevitabilmente l'instaurarsi dell'editoria commerciale. Il romanzo, in particolare, era ben presto divenuto un genere di prima necessità, la sua storia essenziale come forma letteraria segue, com'è noto, proprio il sorgere di queste nuove condizioni. Ma gli effetti erano evidenti anche nella poesia, per la quale le conseguenze di un rapporto di mercato erano inevitabilmente gravi. Mentre si rifiutavano il pubblico e la popolarità come misure di valore, ci si lamentava sempre di più che la letteratura fosse diventata un mestiere. (...)

In questo genere di ragionamento, «cultura» divenne normalmente l'antitesi di mercato.

Ho dato rilievo a questo nuovo tipo di rapporto tra un autore e i suoi lettori perché credo che tali vicende siano sempre importanti in ogni genere di attività letteraria. Mi volgo adesso, a quello che è certamente un aspetto a questo connesso, ma che solleva i più difficili problemi di interpretazione. È un fatto che in questo stesso periodo in cui il mercato e l'idea di produzione specializzata acquistavano un rilievo sempre maggiore, sorse anche un sistema filosofico sull'arte del quale i più importanti elementi sono, primo, il porre l'accento sulla speciale natura dell'attività artistica come mezzo per giungere alla verità immaginativa e, secondo, il porre l'accento sul tipo speciale di persona che è l'artista. Sarebbe allettante interpretare queste teorie come una reazione diretta al reale cambiamento dei rapporti tra artista e società. Certamente, nelle testimonianze del tempo, vi sono alcuni elementi ovvi di compensazione: in un periodo in cui l'artista viene definito nient'altro che un produttore in più di genere di prima necessità per il mercato, egli definisce se stesso come una persona particolarmente dotata, la luce che guida la vita comune. Tuttavia, senza dubbio, questo significa semplificare il problema perché la reazione non è solamente una reazione professionale. È anche (e questo ha avuto la massima importanza in seguito) un porre in rilievo che nell'arte sono incorporati certi valori umani, capacità, energie, che lo sviluppo della società verso una civiltà industriale si pensava minacciasse o persino distruggesse. L'aspetto di protesta professionale è senza dubbio presente, ma lo scopo più importante è l'opposizione, per ragioni umane universali, al genere di civiltà che era stato inaugurato. (...)

La cosa importante in questo momento era il rilievo dato a un genere di esperienza e attività umana che il progresso della società sembrava sempre più negare. (...)

Mentre in un senso il mercato portava l'artista a specializzarsi, gli artisti da parte loro,

stavano cercando di generalizzare le loro abilità nel comune possesso della verità dell'immaginazione. Sempre, un risalto del genere è un modo di difesa (...). A un certo livello la difesa è evidentemente compensatrice: il grado della rivendicazione dell'artista è anche il grado della sua disperazione. Essi precisavano enfaticamente la loro alta vocazione, ma erano portati a precisarla e a porla in rilievo perché erano convinti che i principi sui quali la nuova società si andava organizzando erano intensamente ostili ai principi indispensabili dell'arte. Tuttavia se considerare la questione in tal modo serve a spiegare il nuovo risalto, non significa darne ragione. Ciò che era formulato come reazione difensiva divenne nel corso del secolo un principio positivo molto importante, che in tutte le sue implicazioni era profondamente e universalmente umano.

Gli artisti, in questo spirito, giunsero a vedere se stessi come agenti della «rivoluzione per la vita», nella loro qualità di portatori della immaginazione creativa. Questa anche è una delle principali fonti del concetto di cultura; fu su questa base che sarebbe avvenuta l'unione dell'idea del perfezionamento generale dell'umanità con la pratica e lo studio delle arti. Perché qui, nell'opera degli artisti - «la prima e l'ultima di tutte le conoscenze...immortale come il cuore dell'uomo» - era un modo fattibile di avvicinamento a quell'ideale di perfezione umana che sarebbe stata il fulcro della difesa contro le tendenze disgregatrici del tempo.

L'insistere su una comune umanità universale era evidentemente necessario in un periodo in cui un nuovo genere di società era portato a considerare l'uomo come semplicemente uno strumento specializzato della produzione. L'insistere sull'amore e la simpatia era necessario non solo contro la sofferenza immediata, ma contro l'individualismo aggressivo e i rapporti essenzialmente economici che la nuova società comportava. L'insistere sull'immaginazione creativa, analogamente, può essere interpretato come una costruzione sostitutiva per i moventi e le energie umane, in contrasto con i presupposti della dominante economia politica. (...)

La conseguenza positiva dell'idea di arte come realtà superiore era che essa offriva una base immediata per un'importante critica all'industrialismo. La conseguenza negativa era che essa tendeva via via che la situazione e l'opposizione si irrigidivano, a isolare l'arte, a indirizzare la facoltà dell'immaginazione a quest'unico genere di attività, e in tal modo a indebolire la funzione dinamica che Shelley si prefiggeva per lei. Abbiamo già esaminato alcuni dei fattori che tendevano a questa specializzazione; rimane ora da esaminare il nascere del concetto di artista come un «tipo speciale di persona».

La parola *arte*, che voleva dire genericamente «abilità», assunse un significato specialistico nel corso del diciottesimo secolo, prima per la «pittura», poi le arti dell'immaginazione in generale. La parola *artista*, analogamente, dal significato generale di persona abile, sia nelle arti «liberali» sia in quelle «utilitarie», ne era andata assumendo uno specialistico nella stessa direzione distinguendosi da *artigiano* (*artisan*) (in origine equivalente ad *artista*, ma più tardi divenuto ciò che noi ancora chiamiamo, in senso specialistico opposto, un «abile operaio»), e, naturalmente, da mestierante (*craftsman*). L'accento sull'abilità, veniva gradualmente sostituito dall'accento sulla sensibilità; e questa sostituzione poggiava sui

cambiamenti che avvenivano parallelamente in parole come *creativo* (termine che non avrebbe potuto applicarsi all'arte fino a che non fosse in formazione l'idea della «realtà superiore»), *originale* (con le sue importanti implicazioni di spontaneità e vitalismo; una parola, ricordiamo, che Young in pratica opponeva ad *arte* nel senso di abilità), e *genio* (che, a causa della sua associazione fondamentale con l'idea di *ispirazione*, si era trasformata da «disposizione caratteristica» in «speciale abilità esaltata», tono che derivò dalle altre parole concernenti l'emozione). Da *artista* (sostantivo) nel nuovo significato si formarono gli aggettivi *artista* e *artistico*, che, alla fine del diciannovesimo secolo, si riferivano certamente di più al «temperamento» che all'abilità o alla pratica. Da *estetica*, parola nuova, e prodotto della specializzazione, alla stessa maniera derivò *esteta*, che anche indicava un «tipo speciale di persona». (...)

LAVORO ASTRATTO E LAVORO CONCRETO

da *Avanguardia*, di Alberto Asor Rosa, in *Enciclopedia*, Einaudi, Torino 1977, vol.2, pp. 195-199

Non c'è dubbio (...) che, se si accetta il facile presupposto che anche il lavoro intellettuale è una forma di lavoro, ne consegue che il lavoro intellettuale è una forma *speciale* di lavoro, collegata alle altre forme di lavoro presenti all'interno della società capitalistica sia da rapporti di organizzazione complessiva della produzione, sia da rapporti di natura, finalità e qualità di lavoro compiuto.

In termini economici, il processo lavorativo all'interno della società capitalistica è sempre al tempo stesso un processo di valorizzazione: questo significa in sostanza che qualsivoglia prodotto all'interno del sistema economico-sociale capitalistico si presenta al tempo stesso come valore d'uso e valore di scambio, ma la prima forma di quest'oggetto - il valore d'uso - è subordinata fundamentalmente alla seconda forma - il valore di scambio - ed è in sua funzione. D'altra parte una distinzione più netta che in passato si stabilisce in regime capitalistico fra lavoro produttivo e lavoro improduttivo: il lavoro produttivo è, secondo la definizione di Marx, quel lavoro che, appunto, nel momento stesso in cui produce merce, produce e riproduce capitale, cioè contribuisce alla valorizzazione del capitale stesso; il lavoro improduttivo è quello che si sottrae in qualche modo al processo di valorizzazione (sebbene l'ulteriore distinzione fra lavoro direttamente produttivo e lavoro indirettamente produttivo faccia poi cadere nella grande zona del lavoro produttivo, attraverso le diverse forme di lavoro associato, anche molti fenomeni che in prima istanza si presentano apparentemente come lavoro improduttivo).

La società capitalistica tende sempre più ad espandere, al proprio interno e verso il proprio esterno, le forme dominanti del suo processo produttivo. Essa si muove, dunque, verso un'estensione crescente, anche se forse non illimitata, del lavoro produttivo. Sul piano delle fasce sociali impegnate nel lavoro, l'insieme di questi fenomeni si traduce nell'enorme aumento dei salariati. Anche la grande maggioranza dei lavoratori intellettuali divengono nell'età capitalistica lavoratori salariati, in un senso che non si può limitare all'ingenua rilevazione del rapporto crescente tra lavoro intellettuale e società capitalistica ma che tiene conto essenzialmente della sua posizione reale nel processo di valorizzazione. Se infatti, come scrive Marx [1863-66], «ogni lavoratore produttivo è salariato,... non per questo ogni salariato è lavoratore produttivo»: distinzione che consente di problematizzare fin dall'inizio la tematica della «proletarizzazione dell'intellettuale».

Lavoro astratto e lavoro concreto.

Senza addentrarsi in complesse analisi teoriche che dovrebbero necessariamente partire dalla considerazione della specificità del lavoro intellettuale in società dominate dal modo di produzione capitalistico, basterà ricordare che, secondo Marx, questo è contraddistinto

dall'emergere e in definitiva dal prevalere del «lavoro astratto» sul «lavoro concreto». Ambedue queste forme di lavoro esistono anche nelle società precapitalistiche, ma in un rapporto qualitativo e quantitativo assai diverso fra loro. Il lavoro astratto esiste nella società precapitalistica solo nella teoria e non ha corrispondenti nella pratica lavorativa e produttiva reale; domina invece il lavoro concreto che, con qualche approssimazione, si potrebbe far coincidere con il lavoro di tipo artigianale. Solo con l'introduzione del modo di produzione capitalistico il lavoro astratto comincia a diventare una realtà del processo lavorativo. Quel lavoro produttivo che è la base stessa del sistema di produzione capitalistico in quanto è al tempo stesso produzione di merci e produzione e riproduzione di capitale, è sempre lavoro astratto, cioè lavoro «assolutamente indifferente alla sua particolare *determinatezza*, ma capace di ogni *determinatezza*» [Marx 1857-58]: l'esatto opposto, appunto, del lavoro di tipo artigianale. Altrove Marx [1859] lo definisce con uguale chiarezza «lavoro semplice, indifferenziato e uniforme», oppure anche lavoro uguale, indifferenziato, ossia lavoro in cui è cancellata l'individualità di chi lavora. In esso gli elementi residui del vecchio modo di produzione artigianale non solo sono considerati delle anomalie, ma vengono combattuti violentemente dal capitale come fattori di resistenza al pieno dispiegamento del processo di valorizzazione. Questo elemento organicamente antiartigianale del sistema di produzione capitalistico in sé considerato, è da tener presente per tutto il discorso successivo.

In termini generali, si può dire che la vecchia e per certi versi perenne distinzione fra lavoro manuale e lavoro intellettuale viene integrata e in parte sostituita nella realtà capitalistica dalla distinzione fra lavoro concreto e lavoro astratto, non nel senso che il lavoro intellettuale corrisponda (sempre) al lavoro astratto e quello manuale al lavoro concreto o viceversa, bensì nel senso che la nuova distinzione diviene determinante, come già l'altra in passato, per valutare scientificamente le diverse forme di lavoro esistenti in una società capitalistica avanzata. La forma precipua di lavoro astratto è il lavoro operaio, cioè il lavoro che viene più direttamente inserito nel processo di produzione capitalistico e più drasticamente costretto ad esser liberato, come s'è detto, della sua qualità individuale.

Più difficile una valutazione della natura del lavoro intellettuale, più ancora del lavoro artistico. Non c'è dubbio, infatti, che in tutta una serie di professioni intellettuali, attraverso processi di associazione e organizzazione del lavoro, esaurientemente descritti da Max Weber già agli inizi del secolo nei suoi studi sulla burocrazia e sulle professioni [1918], si verifichi un aumento considerevole dei procedimenti astrattivi e una tendenziale equiparazione alle forme del lavoro astratto operaio. E vero però anche, in generale, che la sussistenza e in taluni casi lo sviluppo di forma di lavoro particolare, differenziato, complesso (per riprendere e rovesciare la terminologia marxiana più usata), sono affidate soprattutto al lavoro intellettuale, che non smette quindi mai di presentarsi come una forma, sia pure speciale e diversa dal passato, di lavoro concreto.

Mentre la società capitalistica estende sempre più i propri confini, sia in senso geografico sia dal punto di vista produttivo, l'arte, la letteratura, la cultura - in precedenza prodotti naturali di una gerarchia delle attività lavorative che senza soluzioni di continuità andava dalle forme più basse a quelle più alte attraverso tutti i gradini dell'artigianato, in cui lavoro

manuale e lavoro intellettuale armonicamente si fondevano - si muovono dentro il baratro, dentro la scissione profonda e insanabile, che il sistema capitalistico ha aperto tra le due forme fondamentali del lavoro umano: il lavoro astratto e il lavoro concreto, il lavoro operaio e il lavoro intellettuale. Esse continuano a tenere dalla parte del lavoro concreto, ma sono sempre sul punto di essere risucchiate e annientate nell'ambito del lavoro astratto, che si espande ed impone le sue leggi come generali. Calcare l'accento fin dall'inizio sull'insanabilità della scissione esistente nel modo di produzione capitalistico fra lavoro astratto e lavoro concreto significa attirare l'attenzione sul carattere irresolubile (in termini teorici e ancor più pratici) della questione qui posta, e giustificare al tempo stesso l'origine delle molte risposte utopiche che letteratura ed arte, anche in campo avanguardistico, hanno dato a questo problema, proprio in relazione alla impossibilità di risolverlo in termini rigorosamente dialettici. Perfino talune forme di ambiguità proprie della produzione artistica, che spesso le vengono rimproverate come segno di una sua inefficace risposta ai problemi che il tempo pone, e le tensioni che ne scaturiscono anche in termini linguistici, potrebbero esser meglio comprese se si tenesse presente che esse rappresentano il frutto di questa scissione profonda e antagonistica nella stessa divisione sociale del lavoro, e della loro impossibilità di risolverla in termini puramente formali, gli unici, d'altra parte, di cui possa disporre. La forma, infatti è il linguaggio della letteratura e delle arti; ma mentre essa non può seguire le leggi della produzione capitalistica e arrivare a identificarsi con il lavoro operaio - che non ha qualità e dunque neanche forma, se non quella che gli imprime la macchina - non può neppure, appunto per ciò, incarnarsi, materializzarsi fino in fondo nel comune lavoro degli uomini (anche se è noto che tentativi del genere sono stati compiuti sia sul piano pratico sia sul piano teorico). Essa è costretta a restare altra, e diversa: se diventasse uguale e semplice e indifferenziata, non sarebbe più neanche forma. Ma in un mondo dove predominano uniformità e produttività, particolarità e improduttività (almeno apparente) predispongono ad una situazione anomala, ad una battaglia senza fine.

Arte e società di massa: la creazione di un mercato.

(...) La divisione sociale (capitalistica) del lavoro tende ad alcune brutali e gigantesche semplificazioni dell'apparato produttivo e delle forme dominanti del lavoro. Al tempo stesso, essa spezza i legami che avevano stretto in una catena gerarchica *continua* (i cui estremi, beninteso, potevano anche essere lontanissimi) le diverse forme di lavoro umano e tutto tende a subordinare ad un principio unificante - quello della valorizzazione -, il quale però stenta a diventare un principio supremo per tutti, in quanto è il principio dello spossamento e della illibertà (perfino il lavoro umano, quando vi si inchina fino in fondo, deve perdere il più radicalmente possibile la propria autonomia e subordinarsi al comando della macchina). Oltre tutto, non è neanche sottovalutabile, in termini di comportamenti di massa, il fatto che l'interesse *per sé* provato dal lavoro artigianale - e quindi la partecipazione in qualche misura creativa del lavoratore manuale verso la propria attività si perda completamente per un numero enorme di uomini, e si restringa quindi molto l'area in cui

lavorare suscita interesse. L'effetto di questi fenomeni - almeno in prima istanza - è un divaricazione tra forze intellettuali e masse lavoratrici, una polarizzazione radicale tra gruppi interamente spossessati (i quali nel frattempo aumentano enormemente di numero) e i meno (o diversamente) spossessati. Però, al tempo stesso, la crescita materiale della società capitalistica e i nuovi caratteri della divisione sociale (capitalistica) del lavoro tendono a frantumare il peso complessivo dei lavoratori senza qualità, che sul piano sociale si presentano appunto sotto forma di grandi masse, e ad accentuare il carattere elitario di quelle forme di lavoro intellettuale che rispondono di più all'esigenza di presentarsi e difendersi con lavoro concreto fondato sulla qualità.

L'intelligenza, e in particolare l'arte, la letteratura, la cultura umanistica, si trovano di fronte ad una estensione pressoché illimitata del mercato su cui collocare i propri prodotti, in quanto la massificazione produce in una certa misura socializzazione, e la stessa moltiplicazione fondamentale del sistema capitalistico - il processo di valorizzazione -, riduce il prodotto intellettuale a merce al pari di ogni altro prodotto commerciale. Si potrebbe dire, paradossalmente, che la civiltà di massa costituisce per l'arte moderna, al tempo stesso, la garanzia di un incremento infinito delle proprie possibilità espressive e comunicative e la negazione ben definita, oppressiva e perfino demoniaca, del concetto stesso di far arte come operazione individuale, libera, formale ed autentica. L'arte trova il suo mercato proprio in quanto rifiuta certe leggi dominanti della produzione capitalistica (vende cioè forma a chi non ha forma, libertà a chi non ha libertà, individualità a chi non ha individualità); però nella misura in cui si crea un suo mercato, accetta le regole del mercato capitalistico ed è perciò costretta a introiettare lavoro senza qualità, senza forma, senza libertà, senza individualità, e a accostarsi sempre di più agli umori, ai gusti, alle abitudini, alle tendenze e alle richieste delle masse, che chiedono visioni di libertà e di riscatto ma impongono poi lo spessore delle proprie mediazioni intellettuali e morali per accettarle (e «comprarle»). (...)

ROMANTICISMO ARISTOCRATICO

da *La Società di corte*, di Norbert Elias, il Mulino, Bologna 1980, pp. 298-307

(...) Ma, per quanto differente sia nei particolari lo sviluppo dell'equilibrio di tensioni multipolari tra formazioni di nobili, di borghesi e di principi, nei diversi Paesi, è facile riconoscere la linea generale di questo lento processo, cioè la modificazione di tutta la formazione sociale verso una più accentuata e ampia differenziazione di funzioni e, in conformità, verso una più accentuata e salda coordinazione e integrazione entro un ambito ben determinato. Tenendo presente soltanto questa linea generale nei suoi diversi aspetti, si potrebbe facilmente credere che si tratti di un processo rettilineo e privo di conflitti. Ma soltanto se si considerano le discontinuità emergenti nella continuità di questa grande linea di sviluppo, soltanto se si tiene presente la contemporaneità dei processi di integrazione e disintegrazione, di ascesa e decadenza, di vittorie e di sconfitte si ottiene un quadro realistico di questo processo.

Mentre queste interdipendenze umane si vanno trasformando, le più antiche formazioni e posizioni sociali perdono via via le loro funzioni sociali. Gli uomini che ne facevano parte perdono la loro esistenza sociale, perdono una gran parte di ciò che ai loro occhi dava significato e valore alla loro vita, e impoveriscono; oppure si spostano verso formazioni e posizioni nuove ed in ascesa. Ma questi ultimi sono inglobati di solito in una rete di interdipendenze assai più vasta e opprimente che non coloro che sono destinati alla decadenza. Rispetto agli uomini appartenenti a formazioni più antiche, quelli delle formazioni più nuove sono per lo più inseriti sul piano organizzativo in raggruppamenti più ampi, con contatti più numerosi, più vari ma più labili. Le formazioni in ascesa proprio per questo esigono volta per volta dai loro membri un autocontrollo più preciso e differenziato rispetto a quello richiesto dalle precedenti formazioni in via di decadimento, per poter conservare un'elevata posizione sociale. Come abbiamo visto, l'aristocratico di corte e lo stesso re nell'ambito della monarchia assoluta formano con gli altri una formazione più ampia, più solidamente integrata e più ricca di contatti; direttamente o indirettamente l'interdipendenza li lega a un numero maggiore di uomini di quanto non accadesse a un cavaliere o a un sovrano medioevali in una struttura di dominio analoga. Lo stesso vale per gli ufficiali nobili nell'ambito delle armate e dei reggimenti reali rispetto ai signori feudali; questi scendevano in campo al richiamo del loro sovrano portando con sé i loro uomini, con armature proprie, e spesso facevano ritorno a casa se la campagna durava troppo a lungo oppure superava i termini di tempo stabiliti. Su un altro piano, la stessa cosa vale per i commercianti, che si occupano dei loro affari entro la sempre più stretta rete d'interdipendenza di uno Stato mercantile e industriale. Ai proprietari relativamente indipendenti di imprese commerciali di piccola e media grandezza subentrano i direttori e funzionari, proporzionalmente meno indipendenti, di grandi imprese che rappresentano il settore degli affari. Il quadro non muta se consideriamo gli operai e gli impiegati di grandi aziende industriali, paragonandoli agli

artigiani e mercanti del periodo preindustriale. Se consideriamo il rapporto di forze tra sovrani e sudditi come se fosse un dato a sé, si potrebbe con facilità credere che i vincoli imposti dalle interdipendenze ai mercanti e artigiani dell'era preindustriale nelle loro piccole aziende fossero maggiori di quelli imposti a operai e impiegati nelle grandi aziende industriali. Ma per ben comprendere il lungo processo che abbiamo qui illustrato, non è sufficiente considerare come a sé stanti questi vincoli di interdipendenza imposti da coloro che sono al potere. Ciò che importa, invece, è che le catene di interdipendenze formate dagli uomini a ciascun stadio anteriore di sviluppo sono, rispetto a quelle via via successive, più corte, meno numerose e per lo più anche meno stabili, e in ogni caso meno strettamente saldate. Ad un certo stadio, a partire cioè dal momento in cui le catene di interdipendenze hanno raggiunto una certa lunghezza, densità e solidità, muta in modo specifico anche il tipo di costrizione che gli uomini esercitano gli uni sugli altri. Una delle caratteristiche di questo processo è appunto la grande trasformazione delle costrizioni dall'esterno in auto-costrizioni: e proprio questa trasformazione ha un ruolo decisivo nella genesi dei movimenti romantici.

Può essere utile segnalare, almeno di passaggio, che abbiamo così individuato alcuni criteri dell'evoluzione sociale che in futuro renderanno possibile il raffronto tra differenti stadi di sviluppo e quindi serviranno anche a determinarne volta per volta la tendenza e ad operare misurazioni con l'aiuto di serie numeriche e di serie di formazioni sociali. Uno di questi criteri ed uno dei più semplici è il numero di contatti di routine che hanno gli uomini di strati, gruppi di età o di sesso differenti ad un determinato stadio di sviluppo sociale, confrontati con quelli di un altro stadio. Altri criteri sono il numero, la durata, l'intensità e la stabilità delle catene di interdipendenze che i singoli formano con gli altri uomini entro uno stesso continuum spazio-temporale, rispetto a quelli di uno stadio precedente o successivo. Altri criteri ancora sono, come misure standard più facili da calibrare di quanto non avvenga oggi, gli equilibri centrali delle tensioni di una società: il numero dei centri di potere aumenta con la crescente differenziazione delle funzioni; l'ineguale ripartizione del potere diminuisce, senza però scomparire. Infine, un altro criterio è lo stato dei tre controlli fondamentali riguardanti gli uomini di qualsiasi società: il controllo sugli eventi naturali extraumani, il controllo reciproco e il controllo di ciascuno su se stesso. Da uno stadio all'altro, anche questi controlli mutano in modo caratteristico, e non certo soltanto in senso quantitativo.

Il mutamento strutturale delle costrizioni che gli uomini esercitano gli uni sugli altri e su se stessi per limitarci a questi riscontrabile nel più recente sviluppo delle società europee (se ad esempio si confronta la situazione della nobiltà tardo-medioevale con quella dell'aristocrazia di corte in Francia, oppure quella degli strati della borghesia corporativa nella Germania pre-industriale con quella degli strati borghesi professionali sempre in Germania durante il progressivo processo di urbanizzazione, industrializzazione e integrazione statale) consente in parte di comprendere il peculiare fenomeno della sublimazione romantica di formazioni sociali decadute sul piano delle funzioni o già tramontate, operata dai rappresentanti di un successivo stadio di sviluppo. Di solito questo tipo di sublimazione può

essere individuato in determinati strati elevati, soprattutto nelle loro élites, infatti le loro rivendicazioni di potere rimangono sostanzialmente insoddisfatte, né potrebbero esserlo se non distruggendo quello stesso regime che garantisce la loro stessa posizione. Questi strati sono più esposti alle costrizioni delle interdipendenze e costretti per motivi culturali a un maggior autocontrollo che non le formazioni precedenti; per questo i rappresentanti delle formazioni più antiche divengono i simboli di una vita più libera, meno costretta, più semplice e naturale, o in ogni caso migliore; divengono i rappresentanti di ideali vagheggiati, ma che non hanno al presente o in futuro nessuna possibilità di realizzarsi nella vita sociale. Esempi in proposito sono l'idealizzazione del cavaliere errante durante il periodo di curializzazione della nobiltà, oppure - in forma più individualizzata l'idealizzazione della borghesia corporativa medioevale indipendente, e ancora una volta della cavalleria medioevale ad esempio nelle opere di Wagner, proprio quando le speranze della borghesia tedesca di conquistare una maggior quota di potere erano state infrante e le costrizioni dovute all'integrazione statale, unitamente a quelle derivanti dall'industrializzazione, erano diventate più forti. In altre parole, tra i sintomi principali degli atteggiamenti e ideali romantici vi è il fatto che i loro rappresentanti considerano il presente una degradazione rispetto al passato, e il futuro - se ad un futuro guardano - soltanto una restaurazione di quel passato più bello, più puro, idealizzato. Se ci si domanda perché mai questi gruppi di tendenza romantica guardino indietro e perché cerchino un sollievo alle miserie presenti ritornando ad uno stadio precedente dell'evoluzione sociale, del quale hanno appunto un'immagine romantica e non realistica, si scopre un conflitto specifico che potremmo definire il conflitto di fondo dell'esperienza romantica. Il carattere romantico degli atteggiamenti umani e dei prodotti culturali che ne scaturiscono è rappresentato di solito dal dilemma in cui si dibattono gli strati superiori: desiderano rompere le loro catene ma non lo possono fare senza mettere contemporaneamente a repentaglio l'intero ordine sociale che garantisce la loro posizione di privilegio e quindi le fondamenta stesse dei loro giudizi sociali di valore e della loro interpretazione della società. (...)

Dobbiamo comunque accontentarci qui di aver tratteggiato a grandi linee la struttura di questo conflitto di fondo. È un conflitto nel quale si esprime la fondamentale ambivalenza di sentimenti dei membri di una determinata formazione sociale. Ai sentimenti positivi, all'orgoglio per la propria superiorità sociale, e magari per il miglior autocontrollo, le migliori maniere, la famiglia, l'istruzione e l'educazione, si associano sentimenti negativi nei confronti dell'ordine sociale esistente, soprattutto nei confronti delle costrizioni politiche. Questi sentimenti negativi, su un piano affettivo, si localizzano su certe persone o gruppi di rango più elevato oppure, se troppo forte è il senso della propria impotenza e dell'ineluttabilità delle costrizioni, si esprimono in un disagio difficilmente definibile, sotto forma di un pessimismo romantico e, di solito, in una indefinita ostilità verso le autocostrizioni culturali, anch'esse ineluttabili. In molti casi, questi sentimenti negativi non giungono chiaramente a livello di consapevolezza. Sono socialmente pericolosi quando si indirizzano a persone o gruppi più elevati e più potenti, inesprimibili quando sono dirette alle autocostrizioni, cioè alle norme sociali divenute parti integranti di sé e che, sotto forma ad esempio

di buone maniere, norme, valori, ideali o buona coscienza, costituiscono nello stesso tempo una componente assai apprezzata e, socialmente e personalmente, indispensabile dell'«Io e del rispetto di sé. Una delle forme in cui si possono simbolicamente esprimere è la proiezione dei propri ideali nella visione di un passato in cui la vita era migliore, più libera e più naturale. Questa luce romantica di cui viene illuminato il passato, questa nostalgia inesprimibile, questo ideale irraggiungibile, questo amore irrealizzabile rispecchiano il conflitto cui abbiamo accennato sopra, cui soggiacciono gli uomini che non possono annullare le costrizioni che debbono subire - siano esse politiche o culturali, o un misto di entrambe - senza distruggere le fondamenta e i contrassegni della loro superiore posizione sociale, senza cioè distruggere ciò che ai loro stessi occhi dà significato e valore alla loro vita, senza distruggere insomma se stessi. (...)

L'INVENZIONE DELLA TRADIZIONE

di Eric J. Hobsbawm, da *L'invenzione della tradizione*, a cura di Eric J. Hobsbawm e Terence Ranger, Einaudi, Torino 1987, pp. 3-6

(...) Nulla appare più antico, più legato ad un passato senza memoria, del cerimoniale che ammantava la monarchia britannica nelle sue manifestazioni pubbliche. Eppure (...) la forma moderna di quel cerimoniale è un prodotto del tardo Ottocento e del Novecento. Le «tradizioni» che ci appaiono, o si pretendono, antiche hanno spesso un'origine piuttosto recente, e talvolta sono inventate di sana pianta. Chiunque conosca i college delle vecchie università inglesi non avrà difficoltà a ricordare l'istituzione di «tradizioni» di questa fatta a livello locale, per quanto alcune di esse - l'annuale festa delle «Nove Lezioni e Carole» al King's College di Cambridge per la vigilia di Natale, ad esempio - abbiano assunto un carattere più generale grazie a un moderno mezzo di comunicazione di massa, la radio. (...) Il termine «tradizione inventata» viene usato in un senso generico, e tuttavia non impreciso. In esso rientrano tanto le «tradizioni» effettivamente inventate quanto quelle emerse in modo meno facilmente ricostruibile nell'arco di un periodo breve e ben identificabile - un paio d'anni, magari - e che si sono imposte con grande rapidità. Per quanto riguarda la Gran Bretagna, la trasmissione radiofonica del discorso di Natale del re (istituita nel 1932) è un esempio del primo caso, mentre la nascita e la diffusione delle pratiche legate alla finale di coppa della Lega di calcio sono un esempio del secondo. E evidente che non tutte queste «tradizioni» assumono un identico carattere di permanenza, ma ciò che ci interessa qui non è tanto la loro longevità, quanto la loro comparsa e la loro capacità di prendere piede. Per «tradizione inventata» si intende un insieme di pratiche, in genere regolate da norme apertamente o tacitamente accettate, e dotate di una natura rituale o simbolica, che si propongono di inculcare determinati valori e norme di comportamento ripetitive nelle quali è automaticamente implicita la continuità col passato. Di fatto, laddove è possibile, tentano in genere di affermare la propria continuità con un passato storico opportunamente selezionato. Un esempio particolarmente efficace è la scelta di uno stile gotico per la ricostruzione ottocentesca del parlamento britannico, e la decisione altrettanto deliberata, dopo la Seconda Guerra mondiale, di ricostruire la sede delle Camere attenendosi rigorosamente alla pianta precedente. Non occorre che il passato storico in cui si radica la nuova tradizione sia troppo lontano, non occorre che si perda nella presunta notte dei tempi. Anche le rivoluzioni e i «movimenti progressisti», per definizione momenti di rottura con il passato, hanno un proprio passato da difendere, sebbene questo si interrompa bruscamente a una certa data - il 1789, ad esempio. Comunque sia, laddove si dà un riferimento ad un determinato passato storico, è caratteristico delle tradizioni «inventate» il fatto che l'aspetto della continuità sia in larga misura fittizio. In poche parole, si tratta di risposte a situazioni affatto nuove che assumono la forma di riferimenti a situazioni antiche, o che si costruiscono un passato proprio attraverso la ripetitività quasi obbligatoria. È appunto il contrasto tra il cambiamento

e l'innovazione costanti del mondo moderno e il tentativo di attribuire a qualche aspetto almeno della sua vita sociale una struttura immobile e immutabile ciò che rende tanto interessante, agli occhi dello storico degli ultimi due secoli, il problema dell'«invenzione della tradizione».

La «tradizione» intesa in questo senso va nettamente distinta dalla «consuetudine» che regge le cosiddette società «tradizionali». Scopo e caratteristica delle «tradizioni», com-prese quelle inventate, è l'immutabilità. Il passato al quale fanno riferimento, reale o inventato che sia, impone pratiche fisse (di norma formalizzate), quali appunto la ripetizione. La «consuetudine» nelle società tradizionali svolge la duplice funzione di motore e di volano. Non esclude a priori l'innovazione e il cambiamento, anche se è evidente che l'esigenza di farli apparire compatibili, o persino identici, rispetto al precedente costituisce un pesante limite. La sua funzione consiste nel garantire ad un qualsiasi cambiamento desiderato (ovvero alla resistenza opposta all'innovazione) la sanzione del precedente, della continuità sociale e della legge di natura così come esse si esprimono nella storia. (...)

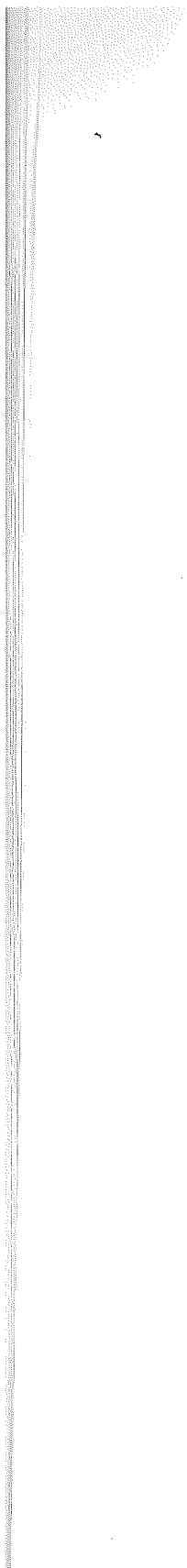
Il diritto consuetudinario o la *common law* manifestano ancor oggi questa combinazione di flessibilità sostanziale e di aderenza formale al precedente. In questo contesto troviamo un esempio veramente efficace della differenza tra «tradizione» e «consuetudine» così come vogliamo intenderla. La «consuetudine» è la pratica dei giudici; la «tradizione» (tradizione inventata, in questo caso), è data dalla parrucca, dalla toga e da tutti gli ammennicoli formali e le pratiche ritualizzate che circondano la loro azione sostanziale. Il declino della «consuetudine» non può non modificare la «tradizione» con la quale è quasi sempre intrecciata.

Una seconda distinzione, meno importante, è quella tra la «tradizione» così come vogliamo intenderla e la convenzione o routine, che in quanto tale non è dotata di funzioni rituali o simboliche degne di nota, pur potendo acquisirle in modo accidentale. È evidente che ogni pratica sociale destinata a svolgersi ripetutamente tenderà, per questioni di convenienza ed efficienza, a creare un insieme di convenzioni e routine, che potranno essere formalizzate de facto o de jure al fine di insegnare la pratica stessa agli apprendisti. Questo vale tanto per le pratiche senza precedenti (il lavoro di chi pilota un aeroplano) quanto per quelle a noi più familiari. Dopo la rivoluzione industriale le società si sono ovviamente viste costrette a inventare, istituire o elaborare nuovi reticoli di convenzioni e routine di questo genere assai più spesso di quanto non accadesse alle società precedenti. Nella misura in cui funzionano al meglio quando diventano abitudine, procedimento automatico, o persino riflesso condizionato, esse impongono l'immutabilità, il che potrà creare ostacoli all'altra condizione indispensabile della pratica, la capacità di affrontare contingenze non previste o non abituali. È un difetto ben noto, questo, della routinizzazione o burocratizzazione, specie ai livelli subalterni, in cui l'immutabilità delle procedure viene di regola considerata come il miglior criterio di efficienza.

Questi reticoli di convenzioni e routine non sono «tradizioni inventate», poiché la loro funzione - e dunque la loro giustificazione - è di natura tecnica piuttosto che ideologica (in termini marxiani, appartengono alla «base» piuttosto che alla «sovrastruttura»). Sono destinate a facilitare alcune operazioni pratiche ben definite, e vengono prontamente

modificate o abolite di fronte al mutare delle esigenze pratiche, tenendo sempre conto della forza d'inerzia che ogni pratica acquista con l'andare del tempo, e delle resistenze psicologiche opposte all'innovazione da chi a quella pratica si è assuefatto. Lo stesso vale per le «regole» riconosciute dei giochi o di altri modelli di interazione sociale, laddove esistono, o per qualsiasi altra norma di carattere pragmatico. Quando queste coesistono con la «tradizione», la differenza balza subito all'occhio. Il cappello rigido ha un senso pratico per chi va a cavallo, come il casco per il motociclista e l'elmetto d'acciaio per il soldato; ma un cappello rigido di tipo particolare portato con la giubba rossa da caccia alla volpe ha un tipo di senso del tutto diverso. Se così non fosse, sarebbe altrettanto facile modificare la tenuta «tradizionale» per la caccia alla volpe quanto lo è sostituire l'elmetto di un esercito - istituzione di per sé alquanto conservatrice - con uno di foggia diversa quando si dimostra che questa può offrire maggiore protezione. Anzi, si può persino ipotizzare che tra le «tradizioni» e le convenzioni o routine pragmatiche esista una correlazione inversa. La «tradizione» dà segno di debolezza quando, come accade tra gli ebrei più liberali, le interdizioni alimentari vengono giustificate sul piano pragmatico, sostenendo ad esempio che gli antichi proibirono la carne di maiale per motivi igienici. Viceversa, gli oggetti e le pratiche rimangono a piena disposizione dell'impiego simbolico o rituale quando non sono più vincolati all'uso pratico. Gli speroni dell'uniforme di gala degli ufficiali di cavalleria sono più importanti sul piano della «tradizione» da quando non si usano più i cavalli, gli ombrelli degli ufficiali della Guardia in borghese perdono ogni significato se non sono strettamente avvolti nella guaina (cioè, se non sono inutili), le parrucche degli avvocati non potevano certo acquisire il loro senso moderno fino a quando tutti gli altri non ebbero smesso di portare la parrucca.

Vogliamo sostenere, insomma, che l'invenzione di una tradizione è essenzialmente un processo di ritualizzazione e formalizzazione caratterizzato dal riferimento al passato, se non altro perché impone la ripetitività. (...)



MAMMUTH

da *Minima Moralia*, di Theodor W. Adorno, Einaudi, Torino 1974, pp. 107-109

Pochi anni fa, i giornali americani annunciarono il ritrovamento di un dinosauro ben conservato nello stato di Utah, aggiungendo che l'esemplare era sopravvissuto ai suoi simili ed era di vari milioni di anni più recente di tutti gli altri finora noti. Queste notizie, come la moda fastidiosamente umoristica del mostro di Loch Ness, o il film del tipo King Kong, sono proiezioni collettive del mostruoso stato totale. Ci si prepara ai propri orrori con l'abitudine al gigantesco. Nell'assurda inclinazione ad accettarlo, l'umanità, che versa nell'impotenza, cerca disperatamente di acquisire alla propria esperienza ciò che irride ad ogni esperienza. Ma l'idea di questi animali preistorici tuttora viventi o scomparsi solo pochi milioni di anni fa, non si esaurisce qui. Il desiderio della presenza di ciò che è più antico, non è che la speranza che la creazione animale possa sopravvivere all'ingiustizia che ha subito ad opera dell'uomo, e magari all'uomo stesso, e produrre una specie migliore, destinata finalmente a riuscire. Dalla stessa speranza hanno origine i giardini zoologici, allestiti secondo il modello dell'arca di Noè: da quando essi esistono, infatti, la borghesia è in attesa del diluvio. Divertimento e istruzione sono un sottile pretesto. I giardini zoologici sono allegorie della speranza che un esemplare, o una coppia, possa sfuggire al destino che colpisce la specie in quanto tale. Di qui l'impressione di trovarsi di fronte a forme degenerate che destano i giardini zoologici troppo ricchi delle grandi città europee: più di due elefanti, due giraffe, un ippopotamo, sono di danno. Non c'è nulla di buono neppure nei giardini di Hagenbeck, con fossati e senza sbarre, che tradiscono l'arca, fingendo la salvezza che solo l'Ararat promette. Essi negano tanto più radicalmente la libertà della creatura, quanto più rendono invisibili le barriere alla cui vista potrebbe accendersi il desiderio del libero spazio. Essi stanno ai veri zoo come i giardini botanici alle serre. Quanto più la civiltà conserva e trapianta tale e quale la natura, tanto più spietato è il suo dominio su di essa. Oggi ci si può permettere di assoggettare unità naturali sempre più vaste, e di lasciarle - in questa soggezione - apparentemente intatte, dove una volta la selezione e l'addomesticamento di singoli esemplari testimoniavano ancora della necessità di vincere la natura. La tigre che si aggira senza sosta su e giù per la gabbia, riflette negativamente, nel suo smarrimento, un minimo di umanità: ma non quella che scorrazza liberamente dietro il fossato invalicabile. L'antiquata bellezza della *Vita degli animali* di Brehms deriva precisamente dal fatto che tutti gli animali vi sono descritti come appaiono attraverso le sbarre dei giardini zoologici, anche e soprattutto quando si citano racconti fantastici di esploratori sulla loro vita allo stato selvaggio. Il fatto che, d'altra parte, gli animali soffrano di più in gabbia che nei liberi recinti, e che Hagenbeck rappresenti effettivamente un progresso di umanità, dice qualcosa intorno all'inevitabilità della prigionia. Questa inevitabilità è nella logica della storia. I giardini zoologici, nella loro forma originale, sono prodotti dell'imperialismo coloniale del secolo decimonono. La loro fioritura coincide con l'apertura dei territori selvaggi dell'Africa e

dell'interno dell'Asia, che fornivano tributi simbolici sotto forma di esemplari animali. Il valore dei tributi era tutto nell'esotico, nel difficilmente accessibile. Lo sviluppo della tecnica ha fatto piazza pulita di tutto questo, e ha liquidato l'esotismo. Il leone allevato nella *farm* non è meno domestico del cavallo, sottoposto da tempo al controllo delle nascite. Ma il millennio non è sopraggiunto. La natura sopravvive solo nell'irrazionalità della cultura stessa, nel groviglio di mura e di vicoli a cui appartengono anche le torri e i bastioni dei giardini zoologici disseminati nelle città. La razionalizzazione della cultura, che apre le finestre alla natura, assorbe definitivamente quest'ultima, ed elimina, con la differenza, anche il principio della cultura, la possibilità della conciliazione.

GLI AUTORI DI QUESTO VOLUME

Theodor Wiesengrund Adorno

1903-1969

Filosofo, sociologo e musicologo tedesco.

Fra i principali esponenti della Teoria Critica sviluppata nell'*Istituto per la Ricerca Sociale* di Francoforte, nel quale lavorò al fianco di Max Horkheimer dal '34 al '50 negli USA, e del quale fu condirettore dal rientro in Germania, dopo la fine dell'esilio statunitense.

Ebbe rapporti con l'avanguardia musicale viennese, fu allievo di Berg e compositore egli stesso.

Durante l'esilio americano collaborò con l'*Institute for Social Research* di Los Angeles.

Fra le principali pubblicazioni ricordiamo:

Kierkegaard: Konstruktion des Aesthetischen (1933) trad.it. *Kierkegaard, la costruzione dell'estetico*, Milano 1962

Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente (con M. Horkheimer, 1947), trad.it. *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi 1966

Philosophie der neuen Musik (1949), trad.it. *Filosofia della musica moderna*, Einaudi 1975 (5)

Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben (1951), trad.it. *Minima Moralia*, Einaudi 1954; *Minima Immoralia. Aforismi tralasciati nell'edizione italiana*, L'erba Voglio 1976

Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft (1955), trad.it. *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi 1972

Dissonanzen: Musik in der verwalteten Welt (1956), trad.it. *Dissonanze*, Feltrinelli 1974

Versuch über Wagner (1952) *Mahler* (1960), trad.it. *Wagner. Mahler. Due studi*, Einaudi 1975

Erpresste Versöhnung, Noten zur Literatur I (1943-61), trad.it. *Note sulla Letteratura*, I, Einaudi 1979

Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen (1962), trad.it. *Introduzione alla sociologia della musica*, Einaudi 1971

Negative Dialektik (1966), trad.it. *Dialettica negativa*, Einaudi 1975

Der getreue Korreptor. Lehschriften zur musikalischen Praxis (1963), trad.it. *Il fido maestro sostituto*, Einaudi 1969

Erpresste Versöhnung, Noten zur Literatur II (1961-68), trad.it. *Note sulla Letteratura*, II, Einaudi 1979

Aufsätze zur Gesellschaftstheorie und Methodologie (1970), trad.it. *Scritti Sociologici*, Einaudi 1976

Ästhetische Theorie (postumo, 1970), trad.it. *Teoria estetica*, Einaudi 1977

Raymond Aron

1905-1983

Filosofo e sociologo francese.

È stato stretto collaboratore di Ch. De Gaulle, dal 1945 ha insegnato all'*Ecole Nationale d'Administration* e all'*Institut d'études Politiques*.

Si è occupato della sociologia e dello storicismo tedeschi, sottolineando gli aspetti relativi e contingenti della storicità. In campo sociologico e politico Aron si è occupato di problemi di storia della sociologia, del conflitto fra democrazia e totalitarismo, e della responsabilità degli intellettuali di sinistra nella società contemporanea.

Fra le principali opere:

- La sociologie allemande contemporaine* (1935), trad. it. Milella 1980
Introduction à la philosophie de l'histoire (1938)
La philosophie critique de l'histoire. Essai sur une théorie allemande de l'histoire (1950)
L'opium des intellectuels (1955), trad. it. *L'oppio degli intellettuali*, Bologna 1958
Dimension de la conscience (1961)
Dix-huit leçons sur la société industrielle (1962), trad. it. *La società industriale*, Edizioni di Comunità 1971
La lutte des classes, (1964), trad. it. *La lotta di classe. Nuove lezioni sulle società industriali*, Edizioni di Comunità, 1967
Democratie et totalitarisme (1965), trad. it. *Teoria dei regimi politici*, Edizioni di Comunità, 1973
Essai sur les libertés (1977), trad. it. *Delle libertà*, Sugarco 1990
Les grandes doctrines de la sociologie historique (1967), trad. it. *Le tappe del pensiero sociologico*, Mondadori 1972
Paix et guerre entre les nations (1968) trad. it. *Pace e guerra tra le nazioni* (1962), Ed. Di Comunità 1970
Etudes politiques (1972)
Histoire et dialectique de la violence (1973)
Marxismes imaginaires (1970), trad. it. *Marxismi immaginari*, Franco Angeli 1977
Sur Clausewitz (1987), trad. it. *Clausewitz*, Il Mulino 1990

Alberto Asor Rosa

1933

Insegna Letteratura Italiana nell'Università di Roma.
 Dal 1982 dirige la *Letteratura Italiana* Einaudi, nella quale ha pubblicato numerosi contributi.

Fra le principali pubblicazioni:

- Scrittori e popolo*, Savelli 1965
Intellettuali e classe operaia, La Nuova Italia 1973
Galilei e la nuova scienza, Laterza 1972
La Cultura, In Storia d'Italia, IV, Einaudi, 1976
Il caso Verga (1976), Palumbo 1987
La lirica del Seicento, Laterza 1979
La cultura della Controriforma, Laterza 1982

Jesus Martín Barbero

Insegna al dipartimento di Scienze della Comunicazione dell'Università di Valle, a Cali, (Colombia).
 Fra i suoi interessi attuali un progetto di indagine sulla comunicazione di massa e la cultura popolare.

Fra i principali scritti:

- Comunicación masiva: discurso y poder* (1978)
Retos e la investigación de la comunicación en América Latina, 1980 (in collaborazione)
Práticas de comunicación en la cultura popular, 1981 (in collaborazione)

Roland Barthes

1915-1980

Insegnante all'*Ecole pratique des hautes études* e, dal 1976, al *College de France*, è stato uno dei maggiori esponenti della critica francese di orientamento strutturalista.

Si è occupato di scrittori classici e contemporanei, delle relazioni fra i miti e i feticci della realtà e le istituzioni, di linguistica strutturale, di semiologia.

Le opere dell'ultimo decennio hanno accentuato l'aspetto soggettivo e letterario.

Dalla vasta bibliografia ricordiamo:

Le degré zero de l'écriture (1953), trad.it. Lercici 1960, poi Einaudi 1982 (con *Nouveaux essais critiques*)

Mythologies (1957), trad.it. *Miti d'oggi*, Lercici 1962, poi Einaudi 1974

Essais Critiques. Sur Racine (1964), trad.it. Einaudi 1966

Éléments de sémiologie (1964), trad.it. Einaudi 1966

Critique et vérité (1966), trad.it. Einaudi 1985

Le système de la mode (1967), trad.it. Einaudi 1970

L'empire des signes (1970), trad.it. Einaudi 1984

S/Z (1970), trad.it. Einaudi 1973

Sade, Fourier, Loyola (1971), trad.it. Einaudi 1977

Nouveaux essais critiques (1972), trad.it. con *Le degré zero de l'écriture*, Einaudi 1982

Le plaisir du texte (1973), trad.it. Einaudi 1975

Roland Barthes par Roland Barthes (1975), trad.it. Einaudi 1980

Fragments d'un discours amoureux (1977), trad.it. Einaudi 1979

La chambre claire (1980), trad.it. Einaudi 1980

Essais Critiques III (postumo, 1982), trad.it. *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi 1985

Essais Critiques IV (postumo, 1984), trad.it. *Il brusio della lingua*, Einaudi 1988

Walter Benjamin

1892-1940

Filosofo e critico letterario tedesco. Laureato a Berna (1919) con una tesi sulla critica d'arte nel romanticismo tedesco.

Di origine ebraica, scampò al nazismo rifugiandosi a Parigi. Di là collaborò con l'Istituto per la Ricerca Sociale di Francoforte, ricostituitosi negli Stati Uniti dopo che i suoi esponenti vi erano emigrati.

All'invasione nazista della Francia cercò anch'egli scampo negli USA. Si spostò pertanto in Spagna da dove avrebbe dovuto imbarcarsi con un gruppo di altri esuli. Fermato dalla polizia di frontiera, si uccise temendo di essere consegnato ai nazisti.

Nel suo lavoro confluiscono esperienze diverse: dagli studi hegeliani, alla frequentazione della tradizione teologica ebraica, all'incontro con il materialismo storico.

La bibliografia si compone largamente di edizioni e miscellanee postume.

Nella traduzione italiana ricordiamo:

Il dramma barocco tedesco (1923-25), Einaudi 1980

Infanzia berlinese (1950), Einaudi 1973

Immagine di città (Städtebilder), 1955), Einaudi 1971

Il concetto di critica nel romanticismo tedesco. Scritti 1919-22, Einaudi 1982
Angelus Novus, Einaudi 1962
L'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica, Einaudi 1966
Avanguardia e Rivoluzione, Einaudi 1973
Lettere (1913-1940) a cura di G. Scholem e T.W. Adorno, Einaudi 1978
Tre drammi radiofonici, Einaudi 1978
Critiche e recensioni. Tra avanguardie e letteratura di consumo, Einaudi 1979
Metafisica della gioventù. Scritti 1910-1918, Einaudi 1982
Strade a senso unico. Scritti 1926-27, Einaudi 1983
Parigi capitale del XIX secolo (Das Passagen-Werk, 1982), Einaudi 1986.

Marc Bloch

1886-1944

Storico francese, insegnò all'università di Strasburgo dal 1919 al 1936, poi alla Sorbona. Si arruolò nel 1939 e fu coinvolto nella ritirata di Dunkerque. Militante della resistenza, venne fucilato dai tedeschi. Con Lucien Febvre fondò, nel 1929, la rivista «*Les Annales*», contribuendo a un profondo rinnovamento degli studi storiografici.

Fra le principali opere:

Les rois thaumaturges (1924), trad.it. Einaudi 1973
Les caractères originaux de l'histoire rurale française (Oslo, 1931; Parigi 2 voll. 1955), trad.it. Einaudi 1973(2)
La société féodale (1939), trad.it. Einaudi 1959
L'étrange défaite (1940), Guida 1970
Apologie pour l'histoire ou métier d'historien (postumo, 1949), trad.it. Einaudi 1969.

Hans Blumenberg

1920

Laureato all'università di Kiel nel 1947, è professore di filosofia nell'Università di Münster (D). Autore di numerosi contributi, si occupa di storia della scienza in una dimensione filosofica e di estetica. Nei suoi studi di estetica ripropone la discussione dei concetti di realtà e di mimesi. Collabora alle principali riviste di filosofia tedesche («*Philosophische Rundschau*» e «*Studium Generale*»).

Fra le principali opere tradotte:

Paradigmen zu einer Methaphorologie(1969), trad.it. *Paradigmi per una metaforologia*, Il Mulino 1969
Arbeit am Mythos (1979), trad.it. *Elaborazione del mito*, Il Mulino 1991
Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinmetapher (1979), trad.it. *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, Il Mulino (1985)
Die Sorge Über den Fluss, trad.it. *L'ansia si specchia sul fondo*, Il Mulino 1989

Die Lesbarkeit der Welt (1981), trad.it. *La leggibilità del mondo: Il libro come metafora della natura*, Il Mulino 1984

Der Sturz des Protophilosophen, trad. it. *La caduta del protofilosofo o la comicità della teoria pura. Storia di una ricezione*, Pratiche 1983

Das Lachens der Thrakerin (1987), trad.it. *Il riso della donna di Tracia. Una preistoria della teoria*, Il Mulino 1988

Pierre Bourdieu

Sociologo francese, directeur d'études all' *Ecole pratique d'Hautes Etudes* di Parigi.

Fra le sue opere tradotte, ricordiamo:

Sociologues des mythologies et mythologies des sociologues. Sociologie en France depuis 1945. (con J.C. Passeron, 1963), trad.it. *Mitosociologia*, Guaraldi 1971;

Essai sur les usages sociaux de la photographie (1965), trad.it. *Un'arte media. Saggio sugli usi sociali della fotografia*, Guaraldi 1972

L'amour de l'art (con A. Darbel), trad.it. *L'amore dell'arte. Le leggi della diffusione culturale. I musei d'arte europei e il loro pubblico*, Guaraldi 1972

La Reproduction (con J.C. Passeron 1970), trad.it. *La Riproduzione. La teoria del sistema scolastico, ovvero la conservazione dell'ordine culturale*, Guaraldi 1974;

Le Métier du sociologue (con J.C. Chamboredon e J.C. Passeron), trad.it. *Il mestiere del sociologo*, Guaraldi 1976

Les Héritiers (con J.C. Passeron), trad.it. *Gli studenti e la cultura. I Delfini*, Guaraldi 1976

La distinction (1979), trad.it. *La Distinzione. Critica sociale del gusto*, Il Mulino 1983

Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques, (1982), trad.it. *La parola e il potere*, Guida 1988

La responsabilità degli intellettuali, raccolta saggi 1982, 1983, 1984, 1985, Laterza 1991

Fernand Braudel

1902-1985

Storico francese, dal 1956 direttore delle «*Annales E.S.C.*».

Da questa posizione ha fortemente contribuito al rinnovamento delle discipline storiche, ampliandone i campi di indagine e aprendole all'apporto delle altre scienze sociali e a nuove metodologie di ricerca.

Fra i principali scritti:

La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II (1949), trad.it. Einaudi 1953

Civilisation matérielle et capitalisme (XV-XVIII siècle) (1967), trad.it. Einaudi 1977

Ecrits sur l'Histoire (1969), trad.it. Mondadori 1973

Walter Buckley

Professore di sociologia, Università del New Hampshire, Durham.

Fra le opere, ricordiamo nella traduzione italiana:

Sociology and modern systems theory (1967), trad.it. *Sociologia e teoria dei sistemi*, Rosenberg & Sellier 1976

Peter Burke

1937

Storico inglese.

Ha insegnato «*Intellectual History*» presso l'università del Sussex (GB) e svolge la sua attività all'Emmanuel College di Cambridge.

Fra le principali opere tradotte, ricordiamo:

Culture and Society in Renaissance Italy (1972), trad.it. Einaudi 1984

Venice and Amsterdam: a Study of Seventeenth Century Elites (1974), trad.it. Transeuropa 1988

Popolar Culture in Early Modern Europe (1978), trad.it. Mondadori 1980

Sociology and History (1980), trad.it. Il Mulino 1982

The Historical Anthropology of Early Modern Italy. Essays on Perception and Communication (1987), trad.it. *Scene di vita quotidiana nell'Italia Moderna*, Laterza 1988

Lingua società e storia, raccolta miscellanea, Laterza 1990

Louis Chevalier

Storico e demografo francese. In *Formation de la population parisienne au XIXème siècle* ha per la prima volta utilizzato nuovi metodi di descrizione sociale che gli hanno valso, a soli 39 anni, l'ammissione al *Collège de France*. Si è dedicato allo studio della vita contemporanea della capitale e ai caratteri peculiari del popolo francese nelle due opere: *Les Parisiens* e *Histoire anachronique des Français*.

Fra gli scritti tradotti, segnaliamo:

Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIX siècle (1958), trad.it. Laterza 1976

Gilbert Durand

1921

Professore di Antropologia Culturale e Sociologia della cultura nelle Università di Grenoble e Chambéry, studioso delle strutture e della tipologia dei contenuti simbolici.

Fra le opere tradotte ricordiamo:

Le strutture antropologiche dell'immaginario (1963), trad.it. Dedalo 1972

L'immaginazione simbolica, trad.it. Il Pensiero Scientifico 1977

Derive della violenza (con G. Balandier e M. Maffesoli), Cappelli 1979

Umberto Eco

1932

Ordinario di semiotica all'università di Bologna, dirige la rivista «*Vs*».

Figura di spicco nel panorama culturale italiano, ha fatto parte del «*gruppo 63*». I suoi interessi spaziano dalla storia dell'estetica alle poetiche d'avanguardia fino alla cultura di consumo.

Nella vastissima bibliografia ricordiamo:

- Opera aperta*, Bompiani, 1962
Apocalittici e integrati, Bompiani, 1964
La definizione dell'arte, Garzanti, 1968
La struttura assente, Bompiani, 1968
Le forme del contenuto, Bompiani, 1971
Segno, ISEDI, 1973
Trattato di semiotica generale, Bompiani, 1975
Il superuomo di massa, Bompiani, 1976
Dalla periferia all'impero, Bompiani, 1976
Lector in fabula, Bompiani, 1979
Le poetiche di Joyce, Bompiani, 1982
Sette anni di desiderio, Bompiani, 1983
Semiotica e filosofia del linguaggio, Einaudi, 1984
Arte e bellezza nell'estetica medioevale, Bompiani, 1987
I limiti dell'interpretazione, Bompiani, 1990

Mircea Eliade

1807-1986

Storico delle religioni romeno. Studiò filosofia all'Università di Bucarest, subendo l'influenza di N. Ionescu, ideologo della destra romena di Codreanu. Dal 1928 al 1931 lavorò a Calcutta, dal 1932 insegnò metafisica a Bucarest. Durante la guerra divenne addetto culturale romeno prima a Londra (1940-41) poi a Lisbona (1941-44). Dopo la guerra si trasferì a Parigi, dove tenne corsi all'*Ecole des Hautes Etudes* e nel 1957 successe a J. Wach nella cattedra di storia delle religioni dell'Università di Chicago.

Fra le principali opere tradotte, ricordiamo:

- Trattato di storia delle religioni* (1949), Einaudi 1954, poi Boringhieri 1970
Il mito dell'eterno ritorno (1949), Borla 1968, poi Rusconi 1975
Lo sciamanesimo e le tecniche dell'estasi (1951), Mediterranee 1974
Il sacro e il profano (1956), Boringhieri 1967
La nascita mistica. Riti e simboli di iniziazione (1959), Morcelliana 1974
La nostalgia delle origini. Storia e significato nella religione (1971), Morcelliana 1972
Occultismo, stregoneria e mode culturali. Saggi di religioni comparate (1976), Sansoni 1982(2)

Norbert Elias

1897

Sociologo tedesco. Ha studiato medicina, filosofia e psicologia in varie università tedesche e seguendo i corsi di Höhnigswald, Rikert, Husserl, Jaspers, laureandosi infine con Alfred Weber. Allontanatosi dalla germania nazista, ha vissuto in Francia e in Inghilterra. In anni abbastanza recenti è tornato in patria dove risiede a Bielefeld.

Nella traduzione italiana ricordiamo:

Über den Prozess der Zivilisation (2 vol. 1936), trad.it., *La civiltà delle buone maniere*, Il Mulino 1982; *Potere e civiltà*, Il Mulino 1987

Die höfische Gesellschaft (1969), trad.it. *La Società di corte*, Il Mulino 1980

Was ist Soziologie (1978), trad.it. *Cos'è la sociologia*, Rosenberg & Sellier

Über die Einsamkeit der Sterbenden in unseren Tagen (1982); *Poscript. Ageing and Dying* (1985), trad.it. *La solitudine del morente*, Il Mulino 1985

Über die Zeit (1984), trad.it. *Saggio sul tempo*, il Mulino 1986

Engagement und Distanzierung. Arbeiten zur Wissenssoziologie (1983), trad.it. *Coinvolgimento e distacco*, Il Mulino 1988

Die Gesellschaft der Individuen (1987), trad.it. *La società degli individui*, Il Mulino 1990

Studien über Deutschen (1989), trad.it. *I Tedeschi*, Il Mulino 1991

Paolo Fabbri

Docente al Dams di Bologna, ha spesso collaborato con Umberto Eco. Si interessa dell'analisi semiotica applicata alle comunicazioni di massa.

Ha curato la pubblicazione di *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio* di Greimas (La Casa Uscher 1986).

Attualmente dirige l'Istituto di cultura italiano a Parigi.

Fra gli scritti:

Per una indagine semiologica del messaggio televisivo, con U.Eco e altri, in «Rivista di Estetica», maggio-agosto 1966

L'ipnosi innocente, con Pier Paolo Giglioli, in «Rassegna Italiana di Sociologia», VII, 2, 1966

Le comunicazioni di massa in Francia. Antropologia, sociologia, semiologia, in «Rassegna Italiana di Sociologia», VII, 1, 1966

Analyse sémiotique d'un discours juridique, «Document de travail», con A.J. Greimas e altri, Urbino 1971

«*Prospettive d'analisi del linguaggio politico*», *Il telecomizio, Aspetti semiologici e sociologici del messaggio politico televisivo*, Urbino 1971

Le comunicazioni di massa in Italia: sguardo semiotico e malocchio della sociologia, in «Versus», 1974 n.5

Progetto di ricerca sull'utilizzazione dell'informazione ambientale, con U.Eco, in «Problemi dell'Informazione», 1978,n.4

Models for a Pragmatic Analysis, con M. Sbisà, Quattroventi, Urbino

Introduzione a A.J.Greimas, *Sull'imperfezione*, Sellerio

Lucien Febvre

1878-1956

Storico francese.

Con Marc Bloch fondò nel 1929 «*Les Annales*» (dal 1946 «*Annales. Economie. Sociétés. Civilisations*»). Ne divenne direttore unico dopo l'uccisione di Bloch da parte dei nazisti. Tramite la rivista e la VI sezione dell'*Ecole pratique des Hautes études* (scienze economiche e sociali), la cui creazione

fu da lui ottenuta dai governi della Liberazione, ha ispirato e realizzato un radicale rinnovamento della storiografia, aprendola all'interdisciplinarietà e al lavoro collettivo. La maggior parte dei suoi scritti verte intorno al XVI secolo e al metodo storico.

Fra essi ricordiamo:

La terre et l'Evolution humaine (1922), trad.it. Einaudi 1980

Le problème de l'incroyance au XVI siècle: la religion de Rabelais (1942), trad.it. Einaudi 1978

L'apparition du livre (con H.J. Martin) 1958, trad.it. Laterza 1977

Combats pour l'histoire (1953) e *Pour une histoire à part entière* (1962) tradotte da Einaudi nel 1976, con il titolo: *Problemi di metodo storico*

Carlo Ginzburg

1939

Insegna attualmente presso il dipartimento di storia dell'Università di California, Los Angeles (UCLA). È membro straniero onorario dell'*American Academy of Arts and Sciences*.

Ha pubblicato, tutti con la Einaudi:

I benedanti. Sregoneria e culti agrari tra Cinquecento e Seicento (1966);

Il nicodemismo. Simulazione e dissimulazione religiosa nell'Europa del '500 (1970);

Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500 (1976);

Indagini su Piero. Il battesimo. Il ciclo d'Arezzo. La Flagellazione di Urbino, (1981)

Miti, emblemi e spie (1986);

Storia notturna (1989).

Eric John Hobsbawm

1917

Professore di storia economica e sociale all'università di Londra. Di orientamento marxista si è sempre interessato alle dinamiche economiche e alla conflittualità sociale.

Fra le principali pubblicazioni tradotte, ricordiamo:

Primitive Rebels (1959), trad.it. *I ribelli. Forme primitive di rivolta sociale*, Einaudi 1966

The age of revolutions. Europe 1789-1848 (1962), trad.it. *Le rivoluzioni borghesi*, Il Saggiatore 1963

Industry and Empire (1968), trad.it. *La rivoluzione industriale e l'impero. Dal 1750 ai giorni nostri*, Einaudi 1972

Bandits (1969), trad.it. *I Banditi. Il banditismo sociale nell'età moderna*, Einaudi 1971

The age of capital. 1848-1875 (1975), trad.it. *Il trionfo della borghesia*, Laterza 1976

The jazz scene, trad.it. *Storia sociale del jazz*, Editori Riuniti 1982

The invention of tradition con T. Ranger (1983), trad.it. *L'invenzione della tradizione*, Einaudi 1987

Worlds of Labours (1985), trad.it. *Lavoro, cultura e mentalità nella società industriale*, Laterza 1986

Max Horkheimer

1985-1973

Filosofo e sociologo tedesco, fondatore della teoria critica e direttore dell'Istituto per la Ricerca Sociale di Francoforte. Dal 1932 al 1941 fu il principale animatore della rivista «*Zeitschrift für Sozialforschung*», organo di indagini interdisciplinari che ne costituirono l'infrastruttura teorica.

Nel 1950, tornato a Francoforte dopo l'esilio americano, riaprì l'istituto ed assunse la carica di rettore dell'università.

Fra le opere ricordiamo, in traduzione:

Crepuscolo. Appunti presi in Germania 1926-1931, Einaudi 1977

Gli inizi della filosofia borghese della storia (1930), Einaudi 1978

Studi sull'autorità e la famiglia (con Fromm e Marcuse e altri, 1936), UTET 1970

Dialettica dell'illuminismo (con Adorno, 1944), Einaudi 1966

Eclisse della ragione. Critica della ragione strumentale (1947), Einaudi 1969

Teoria critica (1968), Einaudi 1974

Stephen Kern

Docente di storia alla Northern Illinois University.

Fra le principali opere:

Anatomy and Destiny. A Cultural History of the Human Body, (1987)

The culture of Time and Space 1880-1918 (1983), trad.it. Il Mulino 1988

Paul Felix Lazarsfeld

1901-1977

Sociologo statunitense di origine austriaca.

Laureato a Vienna nel 1925 in matematica teorica, dopo aver partecipato agli studi di Max Horkheimer sull'autoritarismo nella famiglia, si trasferì negli USA (1933). Qui fondò, alla fine degli anni '30, il *Bureau of Applied Social Research*, all'interno del quale condusse studi sull'influenza dei mass-media (*Radio Research 1941, 1942, 1943*), sugli atteggiamenti e sui modelli culturali.

Applicò per la prima volta la tecnica del panel (1944 - *The people's choice. How the Voter Makes Up His Mind in a Presidential Campaign* (con B. Berelson e H. Gandt) e l'analisi fattoriale all'analisi della struttura latente (1950 - *American Soldiers*).

In traduzione italiana, ricordiamo:

L'influenza personale nelle comunicazioni di massa (1955) con E. Katz, Torino 1968

Metodologia e ricerca sociologica (raccolta di scritti 1948-1954), Bologna 1967

Riflessioni sull'attività economica (1959), Bologna 1966

Introduzione alla sociologia (tratto da *Main Trends of research in the social human sciences*), Laterza 1973

Jacques Le Goff

1924

Storico francese, dal 1962 *directeur d'études* alla VI sezione della *Ecole Pratique des hautes études* (divenuta poi *Ecole des hautes études et sciences sociales*) della quale è stato anche presidente dal 1962 al 1977. Membro del CNRS e del *Comité des travaux historiques*.

Fra le principali opere tradotte ricordiamo:

Marchands et bouquiers du Moyen Age (1956), trad.it. Firenze, Stiv 1976

Les intellectuels au Moyen Age (1957), trad.it. Mondadori 1959

La Civilisation de l'occident médiéval (1964), trad.it. Sansoni 1969

Faire de l'histoire, 3 voll.: 1° *Nouveaux problèmes*; 2° *Nouvelles approches*; 3° *Nouveaux objets* (cura con P. Nora, 1974), trad.it. parz. Einaudi 1981

La nouvelle histoire (cura, 1979), trad.it. Mondadori 1980

Naissance du purgatoire (1981), trad.it. Einaudi 1982

Claude Lévi-Strauss

1908

Antropologo francese. Laureato in filosofia (1931), ha insegnato sociologia a San Paolo del Brasile. In quel periodo ha partecipato a due spedizioni etnografiche nel Mato Grosso e in Amazzonia. Tornato in Francia nel 1939, si è poi trasferito a New York nel 1941, dove ha studiato antropologia culturale e conosciuto Jakobson, avvicinando, così, la linguistica strutturalista. Tornato nuovamente a Parigi nel 1947, ha lavorato al *Musée de l'homme* e all'*Ecole des hautes études*. Dal 1973 è Accademico di Francia.

In traduzione italiana, segnaliamo:

Le strutture elementari della parentela (1949), Feltrinelli 1972

Razza e storia (1952), Einaudi 1967, con aggiunte di altri studi

Tristi tropici (1955), Saggiatore 1955

Antropologia strutturale (1958), Saggiatore 1966

Il totemismo oggi (1962), Feltrinelli 1964

Il pensiero selvaggio (1962), Saggiatore 1964

Il crudo e il cotto (1964), Saggiatore 1966

Dal miele alle ceneri (1966), Saggiatore 1970

L'origine delle buone maniere a tavola (1968), Saggiatore 1971

L'uomo nudo (1971), Saggiatore 1974

Antropologia strutturale 2 (1973), Saggiatore 1978

La via delle maschere (1975), Einaudi 1985

Gilles Lipovetsky

1944

Professore di filosofia all'università di Grenoble, ha concentrato la sua ricerca sull'individualismo contemporaneo e sui suoi effetti sulle democrazie mature.

Fra le principali opere:

L'ère du vide (1983)

L'empire de l'éphémère (1987), trad.it.Garzanti 1989

Jurij Michajlovič Lotman

1922

Critico letterario sovietico. Docente di storia della letteratura russa all'università di Tartu (Estonia), ha fondato una scuola di semiotica letteraria e un centro di studi di storia della letteratura.

Strutturalista rigoroso, la sua analisi mira a una articolata interpretazione dell'intera realtà culturale.

Fra gli scritti ricordiamo, in traduzione:

Struttura del testo poetico, Milano 1972

Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura, Laterza 1980

Da Rousseau a Tolstoj. Saggi sulla cultura russa, Il Mulino 1983

La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti, Marsilio 1985

(con B. Uspenskij) *Ricerche semiotiche. Nuove tendenze delle scienze umane nell'URSS*, Einaudi 1973

(con B. Uspenskij) *Tipologie della cultura*, Bompiani 1975

(con B. Uspenskij) *Semiotica e cultura* (antologia di scritti già pubblicati), Ricciardi 1975

Niklas Luhmann

1927

Sociologo tedesco. Ha soggiornato ad Harvard, dove ha incontrato Talcott Parsons. Chiamato da Helmut Schensky alla *Soziologische Forschungsstelle* di Dortmund, nel 1968 passò alla allora erigenda università di Bielefeld, dove insegna tuttora. La sua riflessione sociologica tende a rifondare il funzionalismo sulle basi della teoria dei sistemi, della cibernetica e della teoria dei giochi.

Fra le principali opere tradotte, segnaliamo:

Match (1975), trad.it. *Potere e complessità sociale*, Il Saggiatore 1979

Soziologische Aufklärung (1970), trad.it. *Illuminismo Sociologico*, Il Saggiatore 1983

Rechtssoziologie (1972), trad.it. *Sociologia del diritto*, 1977

Gesellschaftstruktur und Semantik (1980), trad.it. *Struttura sociale e semantica*, Laterza 1983

Soziale Systeme: grundriß einer allgemeinen Theorie (1984), trad.it. *Sistemi sociali. Fondamenti di una teoria generale*, Il Mulino 1990

Comunicazione ecologica, Franco Angeli 1990

Teoria della società, con Raffaele De Giorgi, Franco Angeli 1992

Henri-Irenée Marrou

1904-1977

Storico della cultura e del cristianesimo antichi. Formatosi all'*Ecole Normale Supérieure* di Parigi e all'*Ecole Française* di Roma, fu docente di Storia Antica a Montpellier e a Lione, poi di Storia del Cristianesimo alla Sorbona.

Fra le principali opere tradotte, ricordiamo:

- Histoire de l'éducation dans l'antiquité* (1948), trad.it. Studium 1950
De la connaissance historique (1954), trad.it. Il Mulino 1962
Saint Augustin et la fin de la culture antique (1958), trad.it. Mondadori 1960
Teologia della storia (1968), trad.it. Jaka Book 1969
Les troubadours (1971), trad.it. Jaka Book 1983
Decadence Romaine ou antiquité tardive? (1977) trad.it. Jaka Book 1979

Karl Marx

1818-1883

Filosofo, economista e uomo politico tedesco di importanza centrale nella storia culturale, sociale e politica dell'ultimo secolo. Inizia la sua attività in Germania, come redattore della «*Gazzetta Renana*» (1842-43), nel '44 si stabilisce a Parigi, dove entra in contatto con le prime organizzazioni comuniste e inizia gli studi di economia. Nello stesso periodo inizia la collaborazione con Engels e aderisce alla *Lega dei comunisti*, impegnandosi in maniera crescente nella politica. Nel 1849 si trasferisce a Londra, dove fonda la *Prima Internazionale* e dove, nel 1883, muore.

Fra le sue opere, ricordiamo:

- Manoscritti economico filosofici* (1844)
La Sacra Famiglia (1845), con. F. Engels
L'ideologia tedesca (1845-46), con. F. Engels
Il Manifesto del Partito Comunista (1848), con. F. Engels
Critica della Filosofia del diritto di Hegel (1841-43)
Miseria della filosofia (1847)
Fondamenti della critica dell'economia politica (1857-58)
Il Capitale (3 volumi, 1867, 1885, 1895)

Humberto R. Maturana

1928

Neurofisiologo cileno, si è laureato in medicina a Santiago e si è specializzato in biologia alla Harvard University. Insegna all'Università del Cile.

Ha collaborato con Mc Culloch e Pitts nelle ricerche sui meccanismi della visione nelle rane e nei piccioni. Con Francisco Varela ha definito negli anni '70 la teoria dei sistemi autopoietici.

Fra le pubblicazioni tradotte:

- (con F. Varela) *Autopoiesi e cognizione* (1980), trad.it. Marsilio 1985
 (con F. Varela) *L'albero della conoscenza* (1984), trad.it. Garzanti 1987

Herbert Marshall McLuhan

1911-1980

Studiose canadese di mezzi di comunicazioni di massa, ha esplorato gli effetti psicologici e sociali delle

innovazioni tecnologiche.

Ha insegnato Letteratura Inglese in numerose università canadesi e statunitensi.

Segnaliamo le traduzioni italiane delle principali opere:

- La sposa meccanica - Folklore dell'uomo industriale* (1951), Sugarco 1984
La galassia Gutenberg (1962), Armando 1976
Gli strumenti del comunicare (Understanding media) (1964), Il Saggiatore 1967
 (Con F. Quentin) *Il medium è il massaggio* (1967), Feltrinelli 1968
Dall'occhio all'orecchio, Armando 1982
Paesaggio interiore, Sugarco 1983
Dal cliché all'archetipo, Sugarco 1987
Il punto di fuga, Sugarco 1988

Robert King Merton

1910

Sociologo statunitense, docente presso le università Tulane e Columbia, primo e più significativo esponente del funzionalismo critico.

Si è occupato dell'integrazione fra ricerca empirica e teoria, di storia della teoria sociologica, di sociologia della conoscenza e della scienza. Ha elaborato la distinzione fra funzioni manifeste e latenti.

Tra le sue opere, segnaliamo in traduzione italiana:

- Scienza tecnologia e società nell'Inghilterra del XVII secolo* (traduzione del 2° volume di *Osiris. Studies on the History and Philosophy of Science, and on the History of Learning and Culture* 1938), Angeli 1975
Teoria e struttura sociale. vol.1° Teoria sociologica e ricerca empirica; vol.2° Analisi della struttura sociale; vol.3° Sociologia della conoscenza (1949), Il Mulino 1966 (2)
Sulle spalle dei giganti (1965), Il Mulino 1991
La Sociologia della scienza (a cura di, 1977), Angeli 1980

Charles Wright Mills

1916-1962

Professore di sociologia prima all'università del Maryland, poi alla Columbia University.

Ha analizzato il sistema delle classi e del potere nel suo paese; costanti nella sua ricerca i riferimenti ai meccanismi che legano l'economia alla stratificazione sociale e il ricorso all'analisi storica.

Fra le principali traduzioni, segnaliamo:

- Colletti Bianchi. Le classi medie in America* (1951), Einaudi 1966
Carattere e struttura sociale (con H. Gerth, 1953), Torino 1969
Le élites del potere (1956), Feltrinelli 1959
L'immaginazione sociologica (1959), Il Saggiatore 1962
Sociologia e pragmatismo, Jaka Book, 1968
Politica e potere (da *Power, Politics and People*, 1963), Bompiani 1970
Sociologia e conoscenza (da *Power, Politics and People*, 1963), Bompiani 1971

Saggi di sociologia della conoscenza, (da *Power, Politics and People*, 1963), Bompiani 1974
Antologia di scritti sociologici (volume miscellaneo), Il Mulino 1978

Abraham Moles

1920

Studio francese di teoria della comunicazione. Noto per i suoi lavori sulla teoria informazionale della percezione estetica, nutre particolare interesse per l'applicazione delle scienze fisiche e matematiche alle scienze sociali e alle arti.

Direttore dell'istituto di psicologia sociale dell'Università di Strasburgo.

Fra i principali scritti:

Psychologie du Kitsch (1970), trad.it. *Il Kitsch. L'arte della felicità*, Officina 1979

Créativité et méthodes d'innovation (1970)

L'affiche dans la société urbaine (1970)

Sociodynamique de la culture (1967) trad. it. Guaraldi 1971

Art et ordinateur (1971)

(con E. Rohmer) *Labirintes du vécu. L'espace: matière d'action*, trad.it. *Labirinti del vissuto: tipologia dello spazio e immagini della comunicazione*, Marsilio 1985

Edgar Morin

1921

Sociologo francese. Ha studiato storia, scienze politiche ed economiche alla Sorbona. Dal 1950 al 1973 è stato ricercatore del CNRS. Nel 1959 - con Roland Barthes e Georges Friedmann - ha fondato, all'interno del CNRS, il *Centre d'études de communication de masse*, che pubblica la rivista «*Communication*».

Dal 1969 al 1970 ha soggiornato negli Stati Uniti, su invito del *Salk Institute for Biological Research*: qui ha lavorato sulle relazioni fra biologia e sociologia, ponendo le basi per *La Methode*, la sua opera più vasta e importante.

Nel 1973 diviene direttore di ricerca per la sezione scienze umane e sociali del CNRS.

È condirettore del CETSAP - *Centre d'études transdisciplinaires. Sociologie, Antropologie, Politique* - associato con l'*Ecole des hautes études en Sciences Sociales* di Parigi e presidente del consiglio scientifico del *Centre Royaumont pour une science de l'homme*.

Fra le principali opere ricordiamo:

L'Homme et la mort (1951), trad.it. Newton Compton 1980

Le cinéma ou l'homme imaginaire (1956), trad.it. Feltrinelli 1982

Les stars (1957), trad.it. *I Divi*, Mondadori 1963

L'esprit du temps (1963), trad.it. *L'industria culturale*, Il Mulino 1963

La métamorphose de Plodemet (1967), trad.it. Il Saggiatore 1969

La rumeur d'Orléans (1969), trad.it. *Medioevo moderno a Orléans*, Nuova ERI 1980

Le paradigme perdu: la nature humaine (1973), trad.it. Bompiani 1973

La Méthode. La nature de la nature (1977), trad.it. Feltrinelli 1983

La Méthode II. La vie de la vie (1980), Feltrinelli 1987

Science avec conscience (1982), trad.it. Angeli 1988 (3)
Sociologie (1,2,4), (1984), trad.it. *Sociologia della sociologia*, Ed. Lavoro 1985
Sociologia del presente, Ed. Lavoro 1987
La Méthode III. La connaissance de la connaissance, Feltrinelli 1989(2)

Lewis Mumford

1895-1982

Urbanista e sociologo statunitense. Concepì l'urbanistica come sintesi delle diverse scienze umane, cui affidare l'organizzazione razionale delle società.

Fra gli scritti, ricordiamo:

Technics and Civilization (1934), trad.it. *Tecnica e cultura*, Milano 1961
The Culture of Cities (1938), trad. it. Milano 1953
The Condition of Man (1944), trad.it. Bompiani 1977
The conduct of Life (1951)
Art and Tecnics (1952)
The City in History (1961), trad.it. Bompiani 1981(2)
The Myth of the Machine (1967), trad. it. Il Saggiatore 1969
The Urban Prospect (1968)

Walter J. Ong

Gesuita americano, studioso di storia della cultura, di retorica e di problemi della comunicazione. È stato docente di *Humanities* all'università di Saint Louis (Missouri).

Fra le pubblicazioni ricordiamo:

Ramus, Method and the Decay of Dialogue (1958)
The Presence of the Word (1967), trad.it. Il Mulino 1970
Rethoric, Romance and Technology (1967)
Interfaces of the Word (1977), trad.it. Il Mulino 1989
Orality and Literacy. The Tecnologizing of the Word (1982), trad.it. Il Mulino 1986

Philippe Perrot

1950

Ha conseguito la licenza in Scienze Sociali ed Economiche all'Università di Ginevra e il dottorato in Storia presso l'*Ecole des Hautes études en Sciences Sociales* di Parigi. I suoi interessi sono rivolti alla sociologia storica dei costumi e del quotidiano.

Fra i suoi scritti, segnaliamo:

Le dessus et le dessous de la bourgeoisie (1981), trad.it. Longanesi 1982
Le travail des apparences, ou les transformations du corps féminin (1984), trad.it. *Il senso delle apparenze*, Longanesi 1984

Boris A. Uspenskij

Lavora a Mosca e ha scritto numerose opere sul linguaggio poetico e sui linguaggi visivi, in particolare sulle icone russe.

Fra le traduzioni:

(con J.M. Lotman) *Ricerche semiotiche. Nuove tendenze delle scienze umane nell'URSS*, Einaudi 1973

(con J.M. Lotman) *Semiotica e cultura* (antologia di scritti già pubblicati), Ricciardi 1975

(con J.M. Lotman) *Tipologie della cultura*, Bompiani 1975

Storia e semiotica, Bompiani

Study of Point of View: Spatial and temporal Form, Quattroventi

Heinz von Foerster

1911

Laureato in Fisica all'Università di Vienna e specializzato a Breslavia, nel 1949 si trasferisce negli U.S.A., inserendosi nell'Università dell'Illinois, dove fonda nel 1957 il Dipartimento di Biofisica e Fisiologia e quindi il prestigioso *BCL* (Laboratorio di informatica biologica).

Nel 1976 si è trasferito a Pescadero, in California, conservando il titolo di professore emerito nei Dipartimenti di ingegneria elettrica e di biofisica dell'università dell'Illinois e continuando a tenere seminari nelle università di Stanford e Berkeley.

Dal 1980 è membro dell'Associazione Americana per il progresso della scienza.

In traduzione italiana, segnaliamo:

Sistemi che osservano, Astrolabio 1987

Raymond Williams

1921-1988

Critico letterario statunitense. Ha studiato al Trinity College di Cambridge. il suo interesse si è rivolto prevalentemente alla storia della cultura popolare e allo studio delle comunicazioni di massa.

È stato collaboratore della *BBC* e di riviste letterarie quali «*The Critic*» e «*Essays and Criticism*».

Fra le principali pubblicazioni tradotte, ricordiamo:

Culture and Society 1780-1950 (1958), trad.it. *Cultura e Rivoluzione Industriale*, Einaudi 1968;

The Long revolution (1961), trad.it. Officina 1980

Television: Technology and Cultural Form (1974), trad.it. De Donato 1981

Marxism and Literature (1977), trad.it. Laterza 1979

Problems in Materialism and Culture (1980), trad.it. Pironti 1983

Culture (1981), trad.it. *Sociologia della Cultura*, Il Mulino 1983.