

Per una storia della industria culturale

a cura di Marialuisa Stazio



CUEN

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 - Culturalalisi	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

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 concatenarle 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 Lipovsky 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 sotteraneamente, 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 analizzati 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'idealizzazione 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 divertimento 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 orro 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.