

LQ *The Lab's Quarterly*

2018 / a. XX / n. 2 (aprile-giugno)



DIRETTORE

Andrea Borghini

COMITATO SCIENTIFICO

Albertini Françoise (Corte), Massimo Ampola (Pisa), Gabriele Balbi (Lugano), Andrea Borghini (Pisa), Matteo Bortolini (Padova), Roberta Bracciale (Pisa), Massimo Cerulo (Perugia), Marco Chiappesi (Pisa), Luca Corchia (Pisa), Franco Crespi (Perugia), Sabina Curti (Perugia), Gabriele De Angelis (Lisboa), Paolo De Nardis (Roma), Teresa Grande (Cosenza), Elena Gremigni (Pisa), Roberta Iannone (Roma), Anna Giulia Ingellis (València), Mariano Longo (Lecce), Domenico Maddaloni (Salerno), Stefan Müller-Doohm (Oldenburg), Gabriella Paolucci (Firenze), Gerardo Pastore (Pisa), Massimo Pendenza (Salerno), Walter Privitera (Milano), Cirus Rinaldi (Palermo), Antonio Viedma Rojas (Madrid), Vincenzo Romania (Padova), Angelo Romeo (Perugia), Giovanni Travaglino (Kent).

COMITATO DI REDAZIONE

Luca Corchia (segretario), Roberta Bracciale, Antonella Castronovo, Massimo Cerulo, Marco Chiappesi, Elena Gremigni, Gerardo Pastore

CONTATTI

lq.redazione@gmail.com

I saggi della rivista sono sottoposti a un processo di double blind peer-review.
I componenti del Comitato scientifico sono revisori permanenti della rivista.
Le informazioni per i collaboratori sono disponibili sul sito della rivista:
<https://thelabsquarterly.wordpress.com/>

ISSN 1724-451X



Quest'opera è distribuita con Licenza
Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale

“The Lab’s Quarterly” è una rivista scientifica, fondata nel 1999 e riconosciuta dall’ANVUR per l’Area 14 - Scienze politiche e Sociali, il cui fine è contribuire all’indagine teorica ed empirica e costruire reti di conoscenza nella comunità degli studiosi e con il più vasto pubblico degli interessati. I campi di studio riguardano le riflessioni epistemologiche sullo statuto conoscitivo delle scienze sociali, le procedure logiche comuni a ogni forma di sapere e quelle specifiche del sapere scientifico, le tecniche di rilevazione e di analisi dei dati, l’indagine sulle condizioni di genesi e di utilizzo della conoscenza e le teorie sociologiche sulle formazioni sociali contemporanee, approfondendo la riproduzione materiale e simbolica del mondo della vita: lo studio degli individui, dei gruppi sociali, delle tradizioni culturali, dei processi economici e fenomeni politici. Un contributo significativo è offerto dagli studenti e dai dottori di ricerca, le cui tesi costituiscono un materiale prezioso che restituiamo alla conoscenza delle comunità scientifiche, affinché non vadano perdute.

LQ *The Lab's Quarterly*

2018 / a. XX / n. 2 (aprile-giugno)

Ilaria Iannuzzi	<i>L'ebraismo nella formazione dello spirito capitalistico. Un excursus tra le opere di Werner Sombart</i>	7
Nicolò Pennucci	<i>Gramsci e Bourdieu sul problema dello Stato. Dalla teoria della dominazione alla sociologia storica</i>	25
Rossella Rega, Roberta Bracciale	<i>La self-personalizzazione dei leader politici su Twitter. Tra professionalizzazione e intimizzazione</i>	61
Stefano Sacchetti	<i>Il mondo allo specchio. La seconda modernità nel cinema di Gabriele Salvatores</i>	87
Giulia Pratelli	<i>La musica come strumento per osservare il mutamento sociale. Dylan, Mozart, Mahler e Toscanini</i>	111
Luca Corchia	<i>Sugli inizi dell'interpretazione sociologica del rock. Alla ricerca di un nuovo canone estetico</i>	129
Letizia Materassi	<i>Social media e comunicazione della salute, di Alessandro Lovari</i>	167

L'EBRAISMO NELLA FORMAZIONE DELLO SPIRITO CAPITALISTICO

Un excursus tra le opere di Werner Sombart

di *Ilaria Iannuzzi**

Abstract

This paper aims to retrace the thought of a classic of sociology, Werner Sombart, in relation to the theme of religious origins of the capitalistic spirit. It analyzes Jewish contribution to the capitalistic spirit's origins and development, through the variables and the conceptual categories used by the Author in his different works. The focus is concentrated on ethics religiously based by which Jewish community may have contributed to a certain economic orientation. It tries to understand the meaning and significance of Jewish religious spirit and its cultural matrix, through critical analysis of the Author's thought about this topic, which has, to date, no appropriate representation in the literature. It tries, moreover, to underline the newness of his thought relative to the religious dimension's centrality for the capitalism's origin. It aims, finally, to think about the role of Jewish ethics in the period of advanced capitalism.

Keywords

Werner Sombart, Spirit of capitalism, Jewish ethics, Judaism

* ILARIA IANNUZZI è dottoranda in Studi Politici (cattedra di Sociologia generale) presso il Dipartimento di Scienze Politiche dell'Università Sapienza di Roma.

Email: ilaria.iannuzzi@uniroma1.it

1. INTRODUZIONE

Il tema che si intende analizzare in questa sede rientra all'interno del dibattito sociologico riguardante le origini religiose dello spirito capitalistico. Ci si concentra, in particolare, sul contributo che Werner Sombart, classico della sociologia, ha apportato alla discussione in tale ambito, attraverso la sua indagine sulle radici etico-culturali di matrice ebraica dello spirito del capitalismo, cercando di far emergere aspetti critici e propositivi¹. Nel pensiero dell'Autore, l'idea di uno spirito capitalistico che sorge e si sviluppa per opera della spinta propulsiva proveniente dal contesto etico-religioso ebraico si ritrova in numerose sue opere, ma in questa sede ci si soffermerà in particolare sugli scritti *Die Juden und das Wirtschaftsleben (Gli Ebrei e la vita economica, 1911)*, *Der Bourgeois (Il Borghese, 1913)* e *Der moderne Kapitalismus (Il Capitalismo moderno, 1916)* e si cercherà di evidenziarne le omogeneità, le contraddizioni e i quesiti aperti.

Al fine di mostrare il contributo degli Ebrei all'edificazione dell'economia moderna, la trattazione dell'Autore si snoda lungo due linee direttrici fondamentali: da un lato, egli intende evidenziare l'*influenza esteriore* degli Ebrei - ossia il loro apporto alla vita economica mediante aspetti materiali riguardanti, ad esempio l'organizzazione delle risorse disponibili, l'ideazione di nuovi strumenti di commercio e aspetti storici quali la fondazione dello Stato moderno -; dall'altro egli si propone di mettere in luce l'*influenza interiore* degli Ebrei, ovvero la loro capacità di incidere sullo spirito della vita economica mutandolo.

L'*influenza esteriore* degli Ebrei consiste, perciò, nell'aver impresso alle relazioni economiche "il loro marchio attuale", mentre l'*influenza interiore* si traduce nell'aver infuso «lo spirito moderno nella vita economica» (Sombart 1911a, 51). A generare i presupposti per l'*influenza* degli Ebrei sull'evoluzione dell'economia moderna è la «particolare combinazione di circostanze esteriori e di condizioni interiori» (Ivi, 21).

Pur essendo gli aspetti interiori ed esteriori fondamentali sia nella loro singolarità, sia nella loro unione, secondo l'Autore, il grande cambiamento apportato dagli Ebrei all'economia consiste non solo e non tanto nell'aver contribuito in termini materiali, tangibili, concreti al progresso economico, ma nell'aver influito in maniera decisiva sulla

¹ Come noto, l'Autore ricollega le origini dello spirito del capitalismo anche ad altri fattori, come il lusso, l'amore e la guerra (Sombart 1913a; 1921). In questa sede, tuttavia, l'analisi si soffermerà solo sulla dimensione ebraica.

nascita e sull'espansione di una nuova *mentalità economica*, la mentalità adatta a divenire il sostrato spirituale del capitalismo moderno e a informare di sé la cultura di tale spirito, i suoi valori, le sue idee, le sue norme e i suoi simboli (Gherardi 2011).

È importante sottolineare sin da ora che, negli scritti sombartiani, il concetto di mentalità non sembra pienamente sviluppato. Il confine tra i concetti di *spirito* e di *mentalità* non risulta, infatti, chiaro. Se per lo spirito non vi sono dubbi che esso rimandi nel suo insieme all'aspetto oggettivo della cultura, per quanto concerne la mentalità, nonostante sembri emergere a volte come attributo più collettivo che individuale, è plausibile ritenere che essa sia orientata verso la dimensione soggettiva della cultura. A motivo della maggiore incisività sullo spirito del capitalismo da parte degli aspetti "interiori" saranno, dunque, proprio questi gli aspetti sui quali si concentrerà l'analisi critica che segue.

Rispetto a un dibattito che da secoli si concentra sulle origini spirituali del capitalismo, tali riflessioni si rivelano importanti per almeno due elementi. In primo luogo, la letteratura specialistica *non* si è soffermata adeguatamente sull'ebraismo o non altrettanto quanto su altre religioni (soprattutto la letteratura sociologica nella quale la scena è stata monopolizzata da Weber). In secondo luogo, il revival della religione ai nostri giorni sottolinea la centralità di questa dimensione rispetto alle dinamiche costitutive del capitalismo. Aspetto questo che ci ricorda quanto il capitalismo sia, non solo strettamente legato alla religione², ma ne sia anche figlio (al di là di ogni concezione materialistica della storia).

2. L'INFLUENZA ESTERIORE

Il ruolo dei fattori esteriori si lega, nella riflessione dell'Autore, all'osservazione di un singolare parallelismo tra i destini economici degli Stati e gli spostamenti degli Ebrei avvenuti tra il XV e il XVII secolo. Dove gli Ebrei si insediano, cioè, si verificherebbe un progresso nell'economia, mentre il territorio che essi lasciano andrebbe incontro a un destino di decadenza economica (Sombart 1911a, 19-20). Gli eventi storici nei quali gli Ebrei avrebbero svolto un ruolo rilevante in termini di edificazione dell'economia moderna sono riassumibili nei seguenti nodi:

– *spostamento del centro di gravità economico*, ossia ricollocazione,

² Seguendo il pensiero di Simmel, con il termine *religione* si farà riferimento all'aspetto istituzionale e alla stessa intesa come prodotto culturale. L'accento verrà posto in questa sede sulla dimensione della *religiosità*, ossia sulla disposizione d'animo interiore, sul sentire religioso che si traduce in *ethos* (1906).

- dall'Europa meridionale all'Europa nordoccidentale, dei luoghi essenziali intorno ai quali si sono concentrati gli interessi economici;
- *sviluppo del traffico mercantile internazionale*, al quale gli Ebrei avrebbero partecipato quantitativamente e qualitativamente immettendo nell'economia dell'epoca merci nuove rispetto a quelle che tendenzialmente venivano commerciate;
 - *fondazione dell'economia coloniale moderna*, che vedrebbe un ruolo di primo piano degli Ebrei non tanto nella fondazione delle colonie, quanto nel loro sviluppo economico;
 - *fondazione dello Stato moderno*, che sarebbe avvenuta nel periodo dell'ultimo Medioevo in Italia e in Spagna per opera dell'azione indiretta di uomini di Stato di origine ebraica³;
 - *commercializzazione della vita economica*, con la quale Sombart intende la «subordinazione della vita economica ad operazioni commerciali» (Ivi, 97).

Tra le circostanze esteriori, è possibile affermare che quest'ultima rappresenti quella maggiormente rilevante per le conseguenze economiche che è in grado di generare, poiché consiste in un cambiamento dello spirito di una determinata epoca economica. Gli Ebrei avrebbero contribuito a ciò mediante l'ideazione di strumenti di commercio - ad esempio cartevalori e titolo al portatore - espressione del mutamento dell'economia nella direzione di una 'meccanizzazione', ossia della sostituzione dell'azione diretta di "uomini in carne e ossa" - una "relazione originariamente personale" - con un «sistema di organizzazioni o istituzioni create dall'uomo»⁴ (Ivi, 98-112, Iannone 2013, 2015a, 2015b)⁵.

Sombart scorge le matrici della spersonalizzazione del sistema creditizio, in particolare, nell'istituto del titolo al portatore e, disconoscendone le presunte origini romane o germaniche, lo riconduce al diritto talmudico-rabbinico, poiché da esso sarebbe ricavabile l'idea

³ Non sarebbe importante la loro influenza diretta - ossia la loro "azione organizzatrice" esercitata in quanto uomini di Stato -, quanto piuttosto il loro ascendente indiretto, cioè il loro concorso allo scaturire di quei grandi avvenimenti che hanno preparato il terreno all'avvento dello Stato moderno, tra i quali vi è, in particolare, la formazione dell'esercito moderno, a cui gli Ebrei avrebbero partecipato in qualità di fornitori e di finanziatori (Sombart 1911a, 84).

⁴ Per un'analisi approfondita della nozione di uomo all'interno del pensiero di Werner Sombart, si leggano Iannone 2013 e Iannone 2015b. Per un esame dettagliato della categoria della meccanizzazione, connessa a quella di deanimazione, o deumanizzazione, si veda la minuziosa ricostruzione presentata in Iannone 2015a.

⁵ L'economia moderna, perciò, non si distinguerebbe dall'epoca precapitalistica per la nascita e la diffusione delle relazioni di credito - che sono già presenti -, ma per la meccanizzazione di tali relazioni (Sombart 1911a, 98-112).

di un'obbligazione di carattere impersonale, particolarmente consona alle esigenze del popolo ebraico⁶. In sintesi, ciò che emerge, secondo Sombart, è l'orientamento astratto del diritto ebraico che aprirebbe «la strada alla concezione impersonale, «meccanica», del rapporto giuridico» (1911a, 124-128).

In termini critici è possibile notare come spesso risulti audace l'intenzione di attribuzione agli Ebrei - e solo agli Ebrei in quanto unici creatori - di istituti quali quello del titolo al portatore o strumenti quali l'azione, l'obbligazione e così via. Le ipotesi dell'Autore si basano, infatti, per lo più su fonti documentarie, ma egli stesso ammette che i documenti possono rivelare lacune o scarsità e risultare inadeguati a spiegare da soli un fenomeno. Se è impossibile risalire dai documenti alle cause prime degli istituti giuridici, si può tentare di integrare l'analisi documentaria con «le deduzioni tratte dalla situazione economica (o giuridica) generale del periodo considerato o del popolo in questione» (Ivi, 101), poiché l'inizio di certi fenomeni non è rinvenibile in una datazione precisa, ma è un processo che si perde «nelle oscure lontananze della vita di tutti i giorni» (*Ibidem*). La situazione economica di un determinato periodo, proprio in quanto contingente e storicamente condizionata, potrebbe dar adito a deduzioni che siano in linea con quel determinato periodo storico, ma che non è detto rimandino automaticamente all'origine del fenomeno stesso o rivelino elementi fondamentali per comprenderne la nascita. Da questo punto di vista, alcune sue ipotesi di ricerca, soprattutto laddove fondate su una presunta conformità e consonanza degli istituti in questione con gli interessi ebraici, possono rivelarsi carenti nel loro fondamento teorico ed emergere come il risultato di interpretazioni soggettive⁷.

Similmente, si potrebbe affermare che i passi del Talmud che Sombart impiega per sostenere l'astrazione e l'impersonalità del titolo al portatore, in quanto frutto di molteplici e articolate interpretazioni susseguitesesi nei secoli, possono essere recepiti da altri soggetti in maniera differente, se non addirittura contraria all'interpretazione sombartiana. In tal senso sembra muoversi la critica di Steckelmacher laddove ravvisi, nei medesimi passi, l'inseparabilità tra la concretezza del singolo contratto particolare e l'identificazione dei soggetti coin-

⁶ Sombart, in particolare, attribuisce agli Ebrei l'ideazione dell'obbligazione *mamré* - "mamran" o "mamran" -, caratterizzata da una forte spersonalizzazione e rispondente all'esigenza degli Ebrei relativa alla messa in salvo dei propri carichi di merci, perennemente esposti al rischio di cattura per opera, in particolare, dei pirati cristiani. Gli Ebrei, costretti a dissimulare la loro qualità di destinatari di una spedizione, potevano successivamente ricevere le merci proprio attraverso la clausola al portatore (Ivi, 120).

⁷ Riprendendo l'esempio del *mamré*, esso potrebbe essere ricondotto al mondo cristiano, se si evidenzia la radice linguistica latina del termine: 'membrana' (Todeschini 1987, 152).

volti, ossia la personalizzazione e non la spersonalizzazione dell'istituto (Todeschini 1987, 152).

Se, da un lato, l'analisi di Sombart propone un'interpretazione storico-economica nella quale gli Ebrei sono protagonisti - e, quindi, metterebbe in luce una mancanza della storiografia ebraica in campo economico -, dall'altro essa, attraverso le varie circostanze esteriori indicate, attribuisce agli Ebrei un ruolo talmente preponderante nell'edificazione dell'economia moderna che sembrerebbe contrastare con la storia di marginalizzazione che molto spesso essi vissero, come ben esemplifica la weberiana espressione, riferita al popolo ebreo, di 'popolo-paria' (Weber 1920). La capacità d'influenza degli Ebrei, da questo punto di vista, sembra essere più laterale che centrale, come invece vorrebbe l'Autore⁸.

3. L'INFLUENZA INTERIORE O SPIRITUALE

Il punto cardine della teoria sombartiana è rappresentato dall'idea di un'*influenza interiore o spirituale* degli Ebrei sulla mentalità economica, influsso che può essere compreso soltanto se contestualizzato e rapportato allo spirito economico dell'epoca precapitalistica, improntato ai principi dell'etica tomista (centralità dell'uomo e dei suoi bisogni/interessi; prevalenza del principio feudale-corporativo; subordinazione di ogni attività umana alla legge religiosa o morale).

Al modo cristiano di condurre gli affari si sarebbe opposto, attraverso una differente morale e un diverso diritto, il "modo ebraico di agire economicamente" (Todeschini 1987, 154), caratterizzato non solo dal non riconoscimento delle specializzazioni corporative - e, quindi, dall'esercizio libero di attività svolte segretamente dai cristiani e dalla contemporanea conduzione di molteplici attività in diversi ambiti economici -, ma anche dall'accelerazione nella circolazione delle merci e dall'innovatività nel commercio, ossia dalla ricerca di artifici sempre nuovi per soddisfare la clientela.

L'opposizione tra mentalità economica cristiana e mentalità economica ebraica si può ricondurre, in ultima istanza, all'antinomia tra *tradizionalismo, idea di sussistenza, organizzazione corporativa e stabilità*, da un lato, e *libero commercio, libera concorrenza e razionalismo economico*, dall'altro. In una parola, l'elemento essenziale

⁸ Da questo punto di vista, si noti altresì come Sombart, con riferimento alla formazione dello Stato moderno, ritenga sia possibile individuare i tratti fondamentali in Italia e in Spagna, non soffermandosi esaurientemente sul ruolo di altre aree geografiche europee quali l'Inghilterra o la Francia, che la storiografia invece considera rilevanti ai fini della nascita del carattere moderno dello Stato.

della mentalità ebraica è la sua *modernità*. Il suo *spirito moderno* è rappresentato dalla capacità di aver colto quei tratti che, nei secoli successivi, sarebbero diventati il nucleo fondamentale dell'agire del soggetto economico, il modo 'naturale' di comportarsi in ambito economico - "il pane quotidiano della vita economica moderna" (Sombart 1911a, 211-212). Lo spirito ebraico è, quindi, secondo Sombart, uno spirito anticipatore dei tempi, non soltanto perché esso avrebbe accelerato il passaggio dal primo capitalismo al capitalismo maturo, ma anche e soprattutto perché il contributo degli Ebrei al sorgere dello spirito del capitalismo si esprimerebbe già nel protocapitalismo, attraverso una tipicità ebraica nel modo di fare economia (Mutti 1984), nei termini che sono stati sin qui esposti.

Come spiegare, però, la presenza negli Ebrei di una mentalità di tipo capitalista molto tempo prima della manifestazione del capitalismo stesso? Quali sono i fattori che hanno condotto all'esercizio di una tale influenza? La chiave di lettura per rispondere a questa domanda passa attraverso la categoria concettuale della *vocazione per il capitalismo*. Gli Ebrei manifesterebbero una vera e propria vocazione per il capitalismo, le cui radici sarebbero rintracciabili in una serie di circostanze storiche riguardanti le vicende del popolo ebraico - responsabili di una predisposizione oggettiva degli Ebrei al capitalismo - e nell'influenza decisiva della religione ebraica (Sombart 1911a, 211).

3.1. *Il ruolo delle circostanze oggettive*

Le circostanze oggettive individuate da Sombart sono riassumibili nei seguenti fattori:

- diffusione degli Ebrei nello spazio;
- condizione di estraneità;
- status imperfetto di cittadini⁹;
- condizione di eresia¹⁰.

Tra questi elementi, dall'analisi dell'Autore emerge, in particolare, la

⁹ Lo status imperfetto di cittadini agisce nel senso di una spinta alla prevalente, se non totale, dedizione degli Ebrei all'attività economica. La semi-cittadinanza, infatti, li escludeva da gilde e corporazioni e vietava loro la partecipazione alla vita pubblica.

¹⁰ L'eresia rappresenta, secondo l'Autore, "un importante vivaio d'imprenditorialità capitalistica" perché rafforza l'interesse per il guadagno e incoraggia le abilità commerciali (Sombart 1916, 286). Come nel caso della condizione di straniero e di semi-cittadino, anche quella di eretico comporta l'esclusione dalla vita pubblica. L'economia si rivela, quindi, l'unico settore nel quale, attraverso le proprie doti, è possibile conquistare una posizione di rilievo all'interno della comunità considerata. Tali considerazioni conducono Sombart a ritenere in questa fase che lo spirito commerciale non sia legato a una religione come tale, quanto piuttosto all'eterodossia nel suo insieme.

centralità della condizione di estraneità tipica dello straniero. Egli rappresenta l'influenza esterna, l'elemento innovatore, colui che rompe il modo 'naturale' di concepire le cose attraverso un agire che è razionalmente orientato, in quanto libero dai vincoli della tradizione. (Ivi, 280-282). La posizione sociale che caratterizza lo straniero, in linea con il pensiero simmeliano, è di contemporanea vicinanza e lontananza, indifferenza e coinvolgimento (Simmel 1908). Si lega a una scarsa socializzazione e alla tendenziale emarginazione dello straniero dalla vita pubblica, elementi che fanno sì che egli scelga (o, più verosimilmente, sia costretto, visto che altre attività gli sono precluse) di dedicarsi interamente all'attività economica (Tabboni 1986, 48).

Da questo punto di vista è possibile notare criticamente come Sombart consideri lo straniero come colui che nell'attività economica riscatta, in un certo senso, la propria condizione di marginalità e, pur ammettendo che le circostanze oggettive da sole non bastano a generare un'azione stimolante e moltiplicatrice di energie, egli considera comunque minoritari tutti i casi in cui la marginalizzazione non genera stimolo all'azione, ma provoca ulteriore marginalizzazione. L'equazione estraneità/cittadinanza imperfetta/eresia = innovazione/imprenditorialità capitalistica appare troppo spesso scontata, in particolare laddove Sombart attribuisca la prevalenza tra azione stimolante e azione deprimente al possesso, da parte dello straniero, di determinate *qualità del carattere*, puntando quindi tutto il focus sulle caratteristiche soggettive del singolo e non considerando le variabili di natura sistemica e strutturale che fortemente incidono sul comportamento del soggetto.

Se le circostanze oggettive di per sé non sono sufficienti a comprendere la vocazione degli Ebrei per il capitalismo, a quale elemento attribuire, dunque, la paternità di tale attitudine? Se lo spirito del capitalismo non può derivare unicamente dalle contingenze storiche, ma per affermarsi necessita di una cultura che spinga verso un certo orientamento, allora è opportuno risalire *all'etica che genera quella cultura, all'ethos di cui quello spirito è intriso*.

3.2. Il ruolo della religione ebraica

La dimensione religiosa si situa in quest'ambito come una delle possibili matrici di un determinato ethos, rappresentando una delle principali sfere attraverso le quali passa il meccanismo di conferimento di senso al mondo da parte dei soggetti, ponendosi in uno spazio intermedio tra l'oggettività e la soggettività¹¹. Ciò avverrebbe soprat-

¹¹ L'influsso della dimensione religiosa sulla condotta economica dei credenti viene

tutto laddove la dimensione religiosa, attraverso i suoi precetti e le sue credenze, penetri “l’esistenza quotidiana fin nei minimi particolari”, generando un ethos che si ripercuote altresì sulla condotta economica (Sombart 1911b, Ivi, 58). Questo il caso della religione ebraica che, a differenza di altre religioni che coinvolgono il fedele soltanto in occasione di alcune festività o eventi particolari, ‘totalizza’, in un certo senso, l’esistenza del credente, informando di sé ogni singolo aspetto di vita quotidiana. Questo elemento deriverebbe dalla coincidenza tra morale ebraica e teologia ebraica e dalla conseguente importanza della *Legge ebraica* per la vita quotidiana dell’ebreo.

Gli elementi dell’ebraismo che l’Autore evidenzia come fondamentali per la nascita dello spirito del capitalismo sono ravvisabili nei seguenti fattori:

- idea dell’*elaborazione razionale*: l’ebraismo sarebbe frutto di un piano programmato che prevede l’obiettivo di garantire una religione al popolo;

- individuazione di una *disciplina contrattualistica* all’interno di esso: il sistema religioso ebraico è inteso come un contratto concluso tra Jahvè e il popolo eletto, dal quale discenderebbe un meccanismo di alternanza tra ricompense e punizioni che Dio assegna al fedele a seconda dell’osservanza o meno dei propri doveri, in parte nell’arco della vita terrena e in parte nell’aldilà. Ciò comporterebbe, secondo Sombart, la prevalenza nel credente di una mentalità calcolatrice, causata dal fatto che egli dovrà sempre tenere in considerazione - e, quindi, calcolare - quali sono i vantaggi e i danni che gli possono derivare dalle proprie azioni. Poiché la decisione ultima che elegge l’uomo come giusto o lo condanna come empio avverrebbe sulla base di questo ‘conto’ e avrebbe luogo definitivamente soltanto dopo la morte, il fedele, vivendo la sua vita nell’incertezza sino alla morte, tenterebbe di accumulare il più possibile ricompense, per fare in modo che il suo ‘bilancio’ si chiuda in positivo;

- *ascesi intramondana*: è sulla terra che il giusto prospera e l’empio soffre e nella felicità terrena si rivelerebbe la giustizia (Ivi, 72-81). La prosperità sulla terra verrebbe considerata come il segno che chi la ottiene conduce una vita gradita a Jahvè, anche se, a seguito della penetrazione nell’ebraismo della credenza in un mondo ultraterreno e nella resurrezione del corpo, la ricompensa non si esaurirebbe nella

incluso a torto nella categoria dei fattori totalmente oggettivi. Questa capacità di incidenza sulla vita economica non può essere considerata soltanto un elemento oggettivo, poiché «la religione riflette un certo orientamento spirituale, [...] un complesso di tendenze soggettive» (Sombart 1911b, 57). Al contempo, però, il sistema religioso al quale un soggetto appartiene, «s’impone e s’oppone a quest’ultimo con la forza di un elemento “obiettivo”» (*Ibidem*).

prosperità terrena, ma quest'ultima sarebbe parte di una ricompensa che si otterrà nell'aldilà. Della prosperità terrena, osserva Sombart, fa parte anche la ricchezza, che nelle Sacre Scritture sarebbe esaltata come una benedizione. All'ascesi intramondana si unirebbe anche il rifiuto del mistero e degli stati di estasi attraverso i quali il credente si fa uno con la divinità¹² (Ivi, 92).

Tra tutti, l'elemento che rappresenterebbe la cifra dell'ebraismo è costituito dalla "razionalizzazione della vita" (*Ibidem*), ossia la sostituzione di una vita finalizzata e riflessa a una vita istintiva e spontanea. Il processo di razionalizzazione troverebbe le sue radici proprio nella proclamazione dell'osservanza dei comandamenti come scopo massimo della vita. L'obbedienza, mediante la centralità delle pratiche rispetto alle sole credenze, renderebbe santi e giusti¹³. La santità, quindi, non si tradurrebbe nella negazione della vita, ma in una razionalizzazione della stessa, ponendo l'elemento formale dell'obbedienza morale al di sopra di tutti gli impulsi concreti all'agire. In tal senso, le virtù cardinali del fedele sarebbero costituite dai tratti razionali del carattere, ossia da moderazione, prudenza, padronanza di sé. Tutte le esigenze dell'uomo e le sfere dell'agire - Sombart considera in particolare la soddisfazione del bisogno di nutrimento e l'amore - vengono razionalizzate, così come avviene nella teoria freudiana della rimozione degli impulsi, dove l'istinto, ad esempio, sessuale è deviato nella direzione dell'impulso al guadagno pecuniario (Freud 1906).

Da questo punto di vista, è possibile constatare come Sombart ritenga l'ebraismo totalmente caratterizzato da *razionalismo*. Nella sua analisi non c'è spazio, in tal senso, per la considerazione di eventuali elementi che contraddicano questo carattere. In questa direzione sembrano muoversi la critica di Fromm - laddove Sombart dimentichi di

¹² Sarebbe interessante, da questo punto di vista, esaminare con maggiore dedizione come l'ebraismo si ponga in relazione alla categoria della sospensione del tempo e come riproduca quest'ultimo all'interno dello spazio sociale, cioè se e in che termini vi sia posto per la sperimentazione di un tempo 'separato', tipica del fenomeno religioso in sé.

¹³ In questo contesto riemerge la condizione di stranierità, posta, però, in stretta relazione con l'aspetto religioso. La condizione di straniero - circostanza analizzata come esteriore - può essere, a volte, ricondotta a un elemento interiore, ossia, in questo caso, ai precetti religiosi. L'osservanza rigorosa della Legge da parte dei fedeli Ebrei li avrebbe condotti a esaltare la dimensione della comunità, intesa come solidarietà caratterizzata dal senso di un destino condiviso, di un passato comune, come mutua responsabilità. Notiamo come nella religiosità ebraica sia preminente la dimensione collettiva e l'integrazione tra i membri raggiunga il livello più alto rispetto alle altre religioni, al punto che, come Durkheim evidenziava nella sua opera sul suicidio (1897), tale carattere comunitario costituirebbe il freno più grande all'impulso autodistruttivo del soggetto mediante il suicidio. Anche in questo i dogmi avrebbero un'importanza minore, poiché «ciò che conta è la capacità di una religione di dar corpo a un'esistenza collettiva» (Kippenberg 1997, 359).

considerare, ad esempio, la linea ebraica visibilmente non razionalistica rappresentata dalla Mishnàh, dalla cabbala e dal chassidismo (Fromm 1993, 52) - e di Weber quando riconosce nell'etica economica ebraica la mentalità precapitalistica improntata al tradizionalismo e non in senso razionale-formale (Weber 1920).

È plausibile ritenere che anche l'idea dell'ascesi intramondana dell'ebraismo possa essere riconsiderata alla luce del fatto che quest'ultimo sembra non riconoscere un conflitto tra il 'mondo di qua', cioè "il mondo della corporeità e materialità", e il 'mondo di là', il mondo metafisico. Il 'mondo di qua' è accettato e l'ebraismo chiede che Dio sia conosciuto in esso: «vuole che il mondo sia santificato tramite la conoscenza e l'azione, non vuole la fuga dal mondo e l'ascesi» (Fromm 1993, 41). Più che di ascesi intramondana, si potrebbe, quindi, parlare di *santificazione attiva del mondo* (Ivi, 31)¹⁴.

Dalla ricostruzione sombartiana ne *Gli Ebrei e la vita economica*, inoltre, emerge un razionalismo appannaggio esclusivo della religiosità ebraica, intendendo mostrare la presenza di tale caratteristica unicamente nell'ebraismo. Tale giudizio è successivamente stemperato dal riconoscimento della presenza del razionalismo non più soltanto nell'ebraismo, ma anche nel cattolicesimo.

Perché, dunque, ritenere ancora che, tra tutti i sistemi religiosi, sia proprio l'ebraismo il sistema che abbia maggiormente influito sullo spirito capitalistico? La risposta è che è possibile rinvenire nell'ebraismo la presenza di questa caratteristica mille anni in anticipo rispetto al cattolicesimo (che pure avrebbe a suo modo influito sullo spirito del capitalismo¹⁵). L'ebraismo avrebbe profuso gli ideali connessi al razionalismo quando i cristiani vivevano ancora nell'ideale della povertà e secondo la versione paolina e agostiniana dell'amore (Sombart 1913b, 377-391).

L'etica ebraica resta, quindi, la principale fonte dello spirito capitalistico. Neppure l'etica religiosa però, per quanto forte possa essere l'influenza che esercita su un popolo, da sola sarebbe sufficiente a esercitare un'influenza determinante. Ogni popolo, infatti, osserva durevolmente la religione che risulta conforme al proprio *carattere*, alla propria cultura, alla propria *anima*, alla propria 'specificità'. La

¹⁴ Poiché l'uomo, secondo questa visione, non ha motivo di difendersi dal mondo, egli non conosce il lavoro come "mezzo di autodifesa" (Fromm 1993, 41). Non si riscontrerebbe, quindi, l'idea puritana della santità del lavoro, il quale è concepito come una sorta di male necessario per raggiungere il vero obiettivo della vita, che consiste nella conoscenza. Per tale motivo esso non deve servire per accumulare, ma soltanto per garantire la copertura del fabbisogno (Ibidem).

¹⁵ Si veda, a tal proposito, la ricostruzione storico-religiosa comparativa tra le tre grandi religioni che Sombart effettua nell'opera *Il Borghese* (1913b).

religione, in altri termini, corrisponde al carattere del popolo che ne è portatore (Sombart 1911b, 124). In tal modo alla dimensione etico-religiosa si affianca quella soggettiva e legata al volontarismo.

Le qualità che Sombart scorge nel carattere del popolo ebreo, frutto delle loro esperienze e della loro cultura, possono essere sintetizzate nelle seguenti categorie: *intellettualismo*; *finalismo* - o *teleologismo* o *razionalismo pratico* -; *volontarismo* - o *energetismo* -; *mobilismo*. L'*intellettualismo* consisterebbe nella preminenza dell'intellettualità, ossia la «prevalenza delle facoltà e interessi intellettivi (incorporei, astratti) su quelli corporali (manuali)» (Ivi, 137), dalla quale discende un'elevata considerazione per i lavori di intelletto, a discapito di quelli che richiedono sforzi di tipo fisico. Il *finalismo*, invece, si rinverrebbe nella tendenza a finalizzare, cioè a intendere il mondo in termini di obiettivi da raggiungere. Il *volontarismo* sarebbe rappresentato da una grande tenacia di propositi. Il *mobilismo*, infine, sarebbe costituito dalla versatilità dell'intelletto in grado di dar luogo a un elevato livello di adattamento di fronte a nuove sfide e che potrebbe, con termini attuali, essere identificata dalla categoria della resilienza. Queste caratteristiche che Sombart intravede nel popolo ebraico corrisponderebbero alle qualità più prossime al nuovo spirito della vita economica¹⁶.

Criticamente, si ritiene di poter affermare che le *qualità caratteriali* cui l'Autore fa riferimento rimandino a una 'specificità' i cui contorni non sono univocamente delineabili. Ci si riferisce al fatto che nelle sue trattazioni non si ritrova la specificazione di cosa egli intenda per *carattere* e non risulta, dunque, chiaro su quali basi semantiche esso riposi. Dalla sua analisi è ragionevole evincere che si tratti di un concetto fondantesi su una dimensione di tipo culturale e connessa alle contingenze storiche, dunque esperienziali, del gruppo in questione. Spesso, però, le sue indagini sembrano richiamare altresì aspetti legati alla sfera etnico-antropologica generando una continua oscillazione tra natura e cultura il cui tramite sembra rinvenibile a tratti nella categoria concettuale di carattere sociale, a volte in quella di carattere nazionale, altre volte ancora in quella di personalità di base.

Allo stesso modo anche il concetto di *anima* - che in questa sede emerge come *anima ebraica* -, elemento primo di ogni catena causale individuata dall'Autore, non è mai definito univocamente, nonostante egli rifiuti l'utilizzo della categoria di *anima collettiva*, giudicandola

¹⁶ L'*intellettualismo* rappresenta l'elemento tipico del sistema capitalistico e si traduce nella separazione dell'attività direttiva da quella esecutrice, nel riconoscimento del primato del lavoro intellettuale su quello corporale. Il *finalismo* sarebbe rappresentato dal denaro, che costituisce il mezzo per eccellenza. Il *volontarismo* si rinviene nel carattere energetico del capitalista, così come il *mobilismo* nella sua duttilità (Sombart 1911b, 149-154).

troppo vaga e proponendo di sostituirla con lo studio della *costituzione psichica* del gruppo considerato. Pur rimandando, quindi, al complesso delle motivazioni che si pongono alla base dell'agire dei soggetti - e che in un certo senso richiamano la cultura soggettivamente intesa -, non è mai possibile definire limpidamente cosa debba intendersi con il termine *anima*, né comprendere con chiarezza quali siano, in ultima istanza, gli elementi ai quali poter attingere per procedere con l'individuazione della costituzione psichica cui egli fa riferimento.

4. RIFLESSIONI CONCLUSIVE

Dall'indagine sull'influsso delle condizioni interiori, sulle quali ci si è dovuti soffermare maggiormente data la loro maggiore incisività, è possibile affermare che la sfera etico-religiosa ebraica emerge senza dubbio come l'elemento che avrebbe esercitato più di ogni altro un'influenza decisiva sull'avvento e sull'evoluzione dello spirito capitalistico. L'esame non è, in tal senso, riducibile a pochi elementi ma, come si è tentato di evidenziare, richiede l'introduzione e la considerazione di molteplici variabili e categorie concettuali.

A conclusione dell'analisi, ci si potrebbe chiedere quale sia stato il ruolo dell'ebraismo nelle fasi successive all'affermazione dell'originario spirito del capitalismo. Esso continua a influire sulla sfera economica nel tempo del capitalismo maturo? Riprendendo le tracce di quanto elaborato da Sombart, si nota come nel periodo paleo-capitalistico il capitalismo resti sotto l'influsso della morale cristiana soltanto sino a quando la morale ebraica non abbatte "i limiti delle vecchie costumanze economiche" (Sombart 1913b, 399). Le idee alla base dello spirito capitalistico divengono, poi, bene comune nel periodo dell'ultra-capitalismo, un periodo nel quale si assisterebbe a una diffusione dell'influenza dell'ebraismo e a una diminuzione della forza del sentimento religioso, soprattutto nei Paesi protestanti. Nonostante l'ebraismo tenda, in questo periodo, a espandersi, gli influssi di tutte le religioni, e quindi anche quelli ebraici, progressivamente decrescono, fino al punto in cui, nel tempo del capitalismo maturo, è possibile riscontrare l'applicazione di un ebraismo rigoroso soltanto nelle comunità dell'Europa orientale.

La diminuzione dell'influenza ebraica viene ricondotta da Sombart a due possibili elementi: una perdita di quelle vocazioni originarie attribuibile a cambiamenti nella condizione esteriore degli Ebrei, come un miglioramento del loro stato giuridico e l'affievolirsi del sentimento religioso per opera della secolarizzazione - a questo mutamento corrisponderebbe un cambiamento nelle inclinazioni dei soggetti non Ebrei che si sarebbero adattati alle esigenze del sistema capitalista -

oppure una progressiva burocratizzazione dell'impresa capitalista, la quale non necessiterebbe più, come un tempo, della presenza di qualità specifiche e personali (Sombart 1911a, 22).

In termini critici è possibile notare come l'Autore, nel considerare la diminuzione dell'influenza ebraica sullo spirito del capitalismo maturo rimandi unicamente a cause esteriori, sia storiche che sistemiche, e non consideri affatto un eventuale cambiamento della sfera culturale-soggettiva, pur avendo ricondotto a essa in ultima istanza la decisiva capacità di incisione sullo spirito capitalistico. Rispetto all'impostazione della sua opera, resta difficilmente comprensibile il fatto che Sombart non leghi il decremento dell'influenza ebraica agli stessi elementi che ritiene fautori di tale capacità incisiva. Se i fattori storici e strutturali cambiano, il carattere del popolo ebraico non sembra mutare nel tempo, così come non sembrano mutare neppure le condizioni storiche e sociali che incidono sulle modalità attraverso le quali i dettami etico-religiosi vengono recepiti.

Come si è tentato di sottolineare, l'indagine di Sombart evidenzia il ruolo fondamentale svolto dall'etica religiosa e, dunque, pone in luce come il fenomeno del capitalismo possa essere compreso non soltanto da un punto di vista materiale, ma anche attraverso una via spirituale che cerchi di esplorare il sostrato culturale e motivazionale del fenomeno stesso, nella sua veste di "genomemo" (Pettazzoni 1959)¹⁷. Questo approccio si spinge, a volte, sino a conseguenze estreme se si pensa che l'Autore declina in termini spirituali persino gli elementi di natura materiale che hanno generato il capitalismo, considerando, ad esempio, non lo Stato, la tecnica e la scoperta di giacimenti minerari in quanto tali, ma lo *spirito dello Stato*, lo *spirito della tecnica*, lo *spirito della scoperta di giacimenti minerari* e così via¹⁸.

In tal senso, il filo rosso del pensiero sombartiano è costituito dallo *spirito moderno*, frutto dell'unione tra il processo di *razionalizzazione* e l'elemento del *razionalismo*, che rappresenterebbero i cardini dell'etica ebraica poiché, pur essendo presenti in altre etiche religiose, temporalmente essi si rinverrebbero nell'ebraismo prima di ogni altra religione. Come evidenziato sopra, la linea teorica dell'Autore non considera la possibile presenza nell'ebraismo di fattori non orientati in

¹⁷ Il "genomemo" rappresenta la dinamica processuale mediante la quale il fenomeno ha potuto svilupparsi (Pettazzoni 1959) e attraverso la quale è possibile cogliere non soltanto quali meccanismi si siano posti a fondamento della nascita di determinati fenomeni, ma anche se vi siano dinamiche che portano il fenomeno a mutare nel tempo e come esse agiscono sulle sue caratteristiche fondamentali.

¹⁸ Con ciò non si intende chiaramente affermare che Sombart non riconosca l'importanza degli elementi materiali in sé, ma si vuole evidenziare che in questi stessi elementi sia possibile riscontrare un movente spirituale. In tal senso, si veda in particolare Sombart 1913b.

maniera esclusivamente razionale, sui quali si potrebbe invece riflettere.

Da questo punto di vista, inoltre, la “causa decisiva” - se volessimo seguire il metodo weberiano del principio della sottrazione della causazione adeguata (Weber 1922) - riguardante l’affermazione presso un popolo di una specifica etica religiosa piuttosto che di un’altra, risiede nel suo *carattere*. È dunque nel carattere che si riscontra quell’attitudine verso una determinata etica economica. Questa analisi appare a volte audace poiché le considerazioni relative al carattere del popolo ebraico sembrano riposare su valutazioni soggettive e deduzioni dell’Autore non adeguatamente supportate dalla definizione delle modalità mediante le quali sia possibile giungere all’enucleazione del carattere in questione. In tal senso, la trattazione appare indebolita da una mancata demarcazione dei concetti impiegati nel percorso spirituale verso l’analisi del capitalismo, quali quello di *spirito*, *anima*, *costituzione psichica*, *carattere* e così via.

Resta aperto, inoltre, come si sottolineava in precedenza, il quesito legato alla limitata indagine del ruolo del carattere sullo spirito del capitalismo maturo, tema che certamente esulava dall’obiettivo principale dell’Autore nelle opere analizzate, ma su cui sembra rilevante soffermarsi dal momento che nel breve spazio che egli riserva all’argomento non viene operato alcun riferimento a una dimensione così centrale della sua impostazione teorica.

Infine, l’Autore sembra a tratti contraddirsi mettendo in discussione lo stesso ebraismo come causa determinante per lo sviluppo dello spirito capitalistico, laddove, ad esempio, consideri l’eterodossia come il più importante vivaio dell’imprenditorialità: non più *la* dimensione religiosa come causa prima e non più *una* dimensione religiosa come fonte specifica. Dove ricercare, quindi, in ultima istanza la fonte dello spirito capitalistico? In una o più etiche religiose o nell’eterodossia?

Le indagini di Sombart sollevano, dunque, molteplici problemi e manifestano a volte punti di debolezza, incoerenze e questioni irrisolte. Numerosi sono, in tal senso, i quesiti aperti. Resta, così, schiusa la possibilità di ulteriori ricerche volte a esplorare se, quanto e in quali termini la dimensione religiosa abbia influito e continui a influire sulla condotta economica capitalistica.

Di certo, però, il suo studio sugli Ebrei si staglia con chiarezza tra i principali contributi sul tema delle origini religiose del capitalismo e da cui non si può prescindere senza scontare difetti in termini di esaustività e appropriatezza nella conoscenza storico-sociale del capitalismo.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- DURKHEIM, É. (1897). *Le suicide*. Paris: Félix Alcan.
- FREUD, S. (1906). *Sammlung kleiner Schriften zur Neurosenlehre*. Leipzig und Wien: Franz Deuticke.
- FROMM, E. (1993). *La legge degli Ebrei*. Milano: Rusconi.
- GERTH, H., WRIGHT MILLS C. (1953). *Character and Social Structure. The Psychology of Social Institutions*. New York: Harcourt, Brace and Company.
- GHERARDI, L. (2011). Nuovo spirito del capitalismo. *Impresa & Stato*, 91, 85-87.
- GIORDA, M.C., NUTI, B. (2013). Religioni ed economie. Una pluralità di sguardi. *Lessico di etica pubblica*, 4(2), 47-60.
- GUTTMANN, J. (1913). Die Juden und das Wirtschaftsleben. *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*, I, 149-212.
- IANNONE, R. (2013). *Umano ancora umano. Per un'analisi dell'opera Sull'uomo di Werner Sombart*. A cura di, Roma-Acireale: Bonanno.
- (2015a). De-umanizzazione. Il filo rosso dimenticato delle opere di Werner Sombart. *Journal of Sociology*, 5, 33-62.
- (2015b). Foot steps of man, traces of thought. Vom Menschen of Werner Sombart. *DADA. Rivista di Antropologia post-globale*, 1, 117-127.
- KIPPENBERG, H.G. (1997). Voce 'Religione'. *Enciclopedia delle scienze sociali*, Treccani, VII, 355-369.
- MUTTI, C. (1984). Sombart, gli Ebrei e il capitalismo. *Risguardo. Rassegna periodica di cultura*, IV, 207-216.
- PETTAZZONI, M. (1959). Il metodo comparativo. *Numen*, 6, 1-14.
- RAY, L.J. (1997). Voce 'Etica protestante, tesi dell''. *Dizionario delle scienze sociali*, il Saggiatore, 252-253.
- SIMMEL, G. (1906). *Die religion*. Frankfurt am Main: Rütten & Loening.
- (1908). *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. Leipzig: Duncker & Humblot.
- SOMBART, W. (1911a). *Gli Ebrei e la vita economica*. I volume. Padova: Edizioni di Ar, 1980.
- (1911b). *Gli Ebrei e la vita economica*. II volume. Padova: Edizioni di Ar, 1988.
- (1911c). *Gli Ebrei e la vita economica*. III volume. Padova: Edizioni di Ar, 1997.
- (1913a). *Guerra e capitalismo*. A cura di R. Iannone, Milano-Udine: Mimesis, 2015.
- (1913b). *Il Borghese. Contributo alla storia dello spirito dell'uomo*
-

- economico moderno*. Milano: Longanesi & C., 1950.
- (1916). *Il Capitalismo moderno*. Torino: Utet, 1978.
- (1921). *Luxus und Kapitalismus*. München: Duncker & Humblot.
- SPAGNOLO, M. (2015). The debate between Weber and Sombart on the Protestant ethic and the development of capitalism: *Author Antikritiken* as footnote. *DADA. Rivista di Antropologia post-globale*, 1, 219-230.
- STECKELMACHER, M. (1912). *Randbemerkungen zu Werner Sombarts "Die Juden und das wirtschaftsleben"*. Berlin: Verlag.
- TABBONI, S. (1986) (a cura di). *Vicinanza e lontananza. Modelli e figure dello straniero come categoria sociologica*. Milano: FrancoAngeli.
- TODESCHINI, G. (1987). Una polemica dimenticata: Sombart e "Die Juden und das Wirtschaftsleben" nella discussione storiografica (1911-1920). *Società e storia*, 35, 139-160.
- WEBER, M. (1904-1905). *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*. Firenze: Sansoni editore, 1965.
- (1920). *Sociologia della religione*. Milano: Edizioni di Comunità, 1982.
- (1922). *Il metodo delle scienze storico-sociali*. Torino: Einaudi, 1958.
-

GRAMSCI E BOURDIEU SUL PROBLEMA DELLO STATO

Dalla teoria della dominazione alla sociologia storica

di *Nicolò Pennucci**

Abstract

In this essay, I will try to develop an innovative perspective through which to look at the conception of domination in Gramsci and Bourdieu. Such an operation follows a critical reading of Michael Burrowoy's work on domination. I will deconstruct the two systems of social theory by analyzing three conceptual pairs of the social thought of the two authors. Habitus, capital and field in Bourdieu and historical bloc and ideology in Gramsci are the foundation of the social theory, while hegemony and symbolic violence are the intermediate elements, with the State as principle and end of the two theories. Through the critical reading of these two paths, I will try to demonstrate that the State is the cornerstone in the definition of the domination for both, and that the perspective through which this theory is developed is that of historical sociology.

Keywords

Gramsci, Bourdieu, Historical Sociology, Domination, State

* NICOLÒ PENNUCCI, dopo la laurea triennale in Scienze Politiche presso l'Università di Pisa, prosegue gli studi con una laurea magistrale in Sociologia e Ricerca Sociale presso l'Università di Firenze, è allievo ordinario della Scuola Superiore Sant'Anna di Pisa.

Email: nicolo.pennucci1@gmail.com

1. LO STATO COME OGGETTO DELLA SOCIOLOGIA STORICA TRA GRAMSCI E BOURDIEU

Il confronto portato avanti da Michael Burawoy (2012) sul concetto di dominazione in Gramsci e Bourdieu fornisce una lettura parziale delle diverse posizioni in un'ottica comparata e le sue debolezze sono state l'oggetto di un altro lavoro (Pennucci, 2017). In questa sede si avverte la necessità di approcciare il problema del rapporto tra Gramsci e Bourdieu da un angolo prospettico diverso, capace di cogliere, per quanto possibile, tutta la complessità dei due apparati teorici che sottendono alle analisi dei due autori sui meccanismi che consentono il processo di dominazione. Se si cerca di effettuare un'operazione analitica di decostruzione è possibile cogliere gli elementi da cui prende forma l'analisi. Questo percorso, che rappresenta l'oggetto di questo specifico saggio, conduce allo Stato come luogo nel quale si attiva il processo di dominazione per come Gramsci e Bourdieu lo illustrano nei loro testi. In entrambi l'approccio al problema dello Stato viene effettuato attraverso una prospettiva di sociologia storica. Il primo ad aver avuto il merito di inserire Gramsci e Bourdieu in una ricerca sui modelli della sociologia storica è Paci, e il presente lavoro deve molto a questo studioso (Paci, 2013). In entrambi gli autori è ferma l'esigenza di ricostruire la genesi dello Stato, così che nella descrizione di questo importante processo di formazione dello Stato è possibile osservare direttamente il costruirsi del meccanismo di dominazione che diviene l'oggetto stesso della sociologia storica dei due autori. Solo attraverso la presa di coscienza di questo comune punto di partenza metodologico è possibile spostare la prospettiva del confronto dalla sociologia economica, cioè dal luogo di lavoro, allo Stato, comprendendo come in entrambi le scienze sociali stesse abbiano un intrinseco valore rivoluzionario, in quanto attraverso la ricostruzione della genesi dello Stato è possibile storicizzare meccanismi di dominazione che altrimenti verrebbero percepiti come naturali, imm modificabili.

La scelta di questo particolare angolo prospettico, che rivela un'importante intimo collegamento nei due autori tra la metodologia con la quale si affronta lo Stato e il processo di dominazione, è dettata dai testi stessi: in Gramsci le più importanti categorie della teoria politica e sociale emergono dall'analisi storica della formazione dello Stato italiano, in cui si cercano le radici della barbarie fascista, così che il quaderno sul Risorgimento diviene un importantissimo riferimento e si collega intimamente con il precedente lavoro sulla *questione meridionale* che è una ricostruzione della storia sociale della costruzione

dell'arretratezza del sud, anche e soprattutto in riferimento al processo storico di formazione dello Stato. In Bourdieu, allo stesso modo, non mancano i tantissimi riferimenti alla necessità di approcciare i problemi sociali attraverso una prospettiva di sociologia storica:

Non si può affrontare un fenomeno contemporaneo in chiave sociologica senza passare per una storia genetica e una sociologia genetica di quello stesso fenomeno, la sociologia, per come la concepisco, si presenta come uno strutturalismo genetico o una genetica strutturale, il sociologo è lo storico che assume come oggetto il presente, con il retro-pensiero di costituirlo come caso particolare, restituendolo all'universo dei casi possibili (2012, 146).

In entrambi, dunque, la storicizzazione del problema assume un carattere fondamentale e imprescindibile, che è impossibile ignorare. L'assunto da cui si parte è quello per cui le principali categorie del pensiero gramsciano e bourdieusiano si inscrivano in questa prospettiva, senza la quale vengono snaturate del loro significato: da un lato, dunque, la prospettiva di Burawoy appare parziale, in quanto ignora che egemonia e violenza simbolica derivano da elementi primitivi e sono destinate a evolversi nel problema dello Stato, dall'altro, ed è ciò che spiega la presa di posizione del sociologo inglese, non inserisce questi concetti nel loro quadro di fondo che è quello di una prospettiva storica all'interno della ricerca sociale.

Ma v'è di più: in entrambi questa prospettiva storicizzante si sviluppa in maniera del tutto simile, portando a risultati convergenti: la problematica dello Stato conduce ad un tentativo di profonda ridefinizione di esso come oggetto sociologico. Se tutta la tradizione del pensiero politico occidentale, con alcune lodevoli eccezioni¹, ha pensato allo Stato in termini di forza, è in Gramsci e Bourdieu che appare con straordinaria efficacia una rottura prospettica gravida di conseguenze: se lo Stato è il luogo di formazione del rapporto di dominazione è interessante comprendere quali sono le sue logiche, per cui il problema del consenso diviene centrale e non può essere trascurato: come è possibile che i dominati accordino consenso alla dominazione?: «La concentrazione delle forze armate e delle risorse finanziarie necessarie per mantenerle va di pari passo con la concentrazione di un capitale simbolico di riconoscimento e legittimità» (2009, 100).

Per cercare di rispondere a questa domanda, che per primo si è

¹ In Gramsci si fa riferimento al Machiavelli, dalla cui reinterpretazione peculiarmente gramsciana nasce la distinzione, fondamentale nei *Quaderni*, tra forza e consenso, mentre Bourdieu cita Elias, sociologo a cui deve molto al di là di questa particolare tematica, e David Hume.

posto, in termini molto simili, Max Weber in *Economia e Società*, entrambi introducono nuove categorie in grado di rendere giustizia di questo fenomeno². Si vedrà allora come questa comune volontà di elaborare un vocabolario nuovo all'interno delle scienze sociali determini la necessità di una rottura con alcuni assunti centrali delle scienze sociali: così oltre alla riconcettualizzazione dello Stato si assiste alla messa in questione di tradizionali visioni sociologiche del mondo, basate sulla distinzione tra soggetto e oggetto, privato e pubblico etc. In entrambi questa imponente operazione epistemologica di ridefinizione metodologica all'interno delle scienze sociali assume la sua più potente espressione nel rapporto tra società civile e Stato: tutta l'architettura teorica che si va ad analizzare in parallelo mira a riconcettualizzare questo rapporto.

Se dunque il problema del rapporto tra lo Stato e la società civile si imposta in termini di dominazione e di consenso accordato a questa dominazione, sarà utile partire con l'analisi dei concetti che stanno alla base di questo complicato processo: in Bourdieu la triade *habitus* capitale e campo, e in Gramsci la coppia blocco storico-ideologia. Da questa analisi, oggetto del prossimo capitolo, si proseguirà indagando il concetto di dominazione, tramite la coppia concettuale egemonia-violenza simbolica, fino a concludere con una riflessione sullo Stato, punto di inizio e fine delle riflessioni di entrambi gli autori sul tema.

² «Molti modelli di genesi dello Stato, da quello dei marxisti, inclini a considerarlo un mero organo di coercizione, a quello di Max Weber, con la sua definizione classica, da Norbert Elias a Charles Tilly, privilegiano in prevalenza la concentrazione del capitale di forza fisica. Norbert Elias ha saputo svolgere tutte le implicazioni dell'analisi di Weber, mostrando che lo Stato ha saputo conquistare progressivamente il monopolio della violenza solo spossessando i concorrenti interni degli strumenti della violenza fisica e del diritto di esercitarla, contribuendo così a determinare una delle dimensioni essenziali del processo di civilizzazione» (Bourdieu, 2009, 97). Questo passo è estremamente importante in ordine a due questioni: in primo luogo denuncia la troppa importanza sul versante della forza accordata dalla tradizione filosofico-politica occidentale nell'analisi del problema dello Stato, secondariamente pone l'accento sulla questione del carattere conflittuale che sottende l'acquisto del monopolio della violenza simbolica: la sociologia storica permette di analizzare questo procedimento conflittuale e come sia stato possibile arrivare a questo monopolio, sul quale gioca un ruolo fondamentale, ben più di quello della mera forza, il consenso. Su questo tema si tornerà nella parte finale di questo lavoro, dedicata prettamente alla concezione dello Stato: anche su un altro punto si rifletterà in più punti di questo lavoro, il rapporto con il marxismo: si vedrà come Pierre Bourdieu critichi profondamente la visione funzionalista dello Stato all'interno del marxismo, che lo definisce attraverso le sue funzioni. Ebbene, si vedrà come in questo particolare contesto Gramsci si collochi al di fuori del marxismo, in quanto la sua definizione dello Stato si pone all'esterno sia di una comprensione basata sulla mera forza, sia, di conseguenza, da una prospettiva funzionalista. Si tornerà su questo importante argomento più avanti.

2. DECONSTRUZIONE DELLA TEORIA SOCIALE: HABITUS, CAPITALE E CAMPO-BLOCCO STORICO

Non è semplice scegliere il punto fondante nell'analisi di due complesse strutture teoriche come quelle prese in considerazione. Se in Pierre Bourdieu è effettivamente difficile trovare un altro insieme di concetti che abbiano la possibilità di ergersi a fondamento della sua teoria sociale, in Gramsci la scelta si rivela ben più complicata. Questa si è basata su una attenta lettura dei testi, soprattutto di quelli carcerari, ma non solo, poiché molti dei concetti qui analizzati trovano la loro genesi tra le colonne dell'*Ordine Nuovo*; un contributo preziosissimo è stato dato dal *dizionario gramsciano*, in cui sono elencate voci utilizzate nei quaderni con un'attenta opera di analisi concettuale cui il presente lavoro si ispira (Liguori, Voza, 2009). Un'operazione di lettura incrociata tra i testi e il dizionario ha portato alla scelta della coppia costituita da blocco storico e ideologia non senza travaglio né senza ragione: nella varietà di argomenti e temi trattati nei *Quaderni*, questa scelta è giustificata in primo luogo dal focus sul problema, insieme teorico e storico, dello Stato e dalla volontà di mettere in luce, ad ogni passaggio concettuale, il reale contributo teorico che ogni concetto, o insieme concettuale analizzato, porta all'analisi.

Da questo punto di vista la coppia concettuale in esame svolge una funzione imprescindibile all'interno del pensiero gramsciano, tale per cui è possibile un primo fondamentale avvicinamento col tritico bourdieusiano: blocco storico e ideologia contengono un portato rivoluzionario dal punto di vista gnoseologico: sono termini che introducono una radicale e profonda reinterpretazione del marxismo nel pensiero gramsciano: allontanandosi da una visione dialettica troppo volgarizzata del rapporto marxiano prima, marxista poi, di struttura e sovrastruttura, si avanza verso una visione relazionale di questo rapporto, che viene ridefinito e arricchito all'interno del lemma blocco storico. Al suo interno, allora, l'ideologia, tipica manifestazione sovrastrutturale, acquista nuovo senso e significato, smettendo di essere la "falsa coscienza" marxiana per svilupparsi attraverso apparati, che stanno in una particolare relazione con la struttura e tendono a contribuire alla ridefinizione stessa dello Stato.

Entrambi i raggruppamenti concettuali scelti quindi stanno alla base di un percorso che conduce allo Stato ed entrambi muovono da una profonda critica all'impostazione classica della teoria sociale precedente: siamo di fronte a una messa in questione radicale del modo di pensare consegnato dalla tradizione, attraverso un ripensamento

metodologico profondo, che conduce a tutto un insieme di implicazioni che saranno analizzate³:

L'habitus è il principio generatore e unificatore che ritraduce le caratteristiche intrinseche e relazionali di una posizione in uno stile di vita unitario, ossia un insieme unitario di scelte di persone, pratiche beni (...) La posizione occupata nello spazio sociale, ossia nella struttura della distribuzione delle diverse specie di capitale che sono anche delle armi determina la rappresentazione di questo spazio e la posizione assunta nella lotta per conservarlo e trasformarlo⁴ (Bourdieu, 2009, 20).

Questa citazione contiene tutti gli elementi per poter analizzare in profondità il trittico: l'impostazione bourdieusiana permette di ridefinire la società come oggetto di studio della sociologia, fornendogli al contempo gli strumenti teorici per analizzarla. L'individuo e la società non possono essere pensati come distinti, sono entrambi il prodotto l'uno dell'altra, derivando entrambi dalla storia: nell'individuo ci sarà un principio di storicità radicato nella psiche e nella società un principio di storicità radicato nelle strutture. Il pensare le architravi del mondo sociale nei termini di storia incorporata è fondamentale nel ribadire come l'intera teoria sociale bourdieusiana parta da un approccio tipico di sociologia storica. Gli individui quindi hanno un principio di scelta che li guida nelle loro azioni che è *l'habitus* un insieme di disposizioni che ne guidano il comportamento. Esso rappresenta una categoria o una disposizione mentale attraverso cui l'individuo si relaziona e concepisce il mondo: «*L'habitus* è una specie di senso pratico, di ciò che va fatto in una situazione data, quello che, nello sport, si chiama senso del gioco, l'arte di anticipare il futuro del gioco inscritto e tratteggiato nel suo stato precedente» (Ivi, 39).

La citazione riportata permette di instaurare un importante collega-

³ Una tale ispirazione genealogica o genetica come egli preferisce chiamarla, avvicina lo sguardo di Bourdieu a quello di Foucault. Possibile intermediario tra Gramsci e Bourdieu. È necessario mettere da parte il tradizionale patrimonio concettuale della sociologia e forgiare una nuova attrezzatura teorica che permetta di declinare l'epistemologia relazionale nella pratica empirica. I concetti di *habitus* e campo svolgono questa funzione, istituiscono una relazione dialettica tra gli aspetti oggettivi e quelli soggettivi del mondo sociale e costituiscono gli strumenti principali con cui Bourdieu intende trascendere il dualismo individuo-società.

⁴ Così scrive Marco Santoro nella bella introduzione a *Ragioni Pratiche*: «Con *habitus* Bourdieu intende un sistema di disposizioni acquisite dall'attore nel corso del tempo come effetto della sua esposizione esistenziale a un determinato insieme di condizioni e condizionamenti sociali. Le strutture del mondo sociale vengono così introiettate come strutture mentali, principi di visione e di divisione, cioè di classificazione del mondo medesimo» (2009, XI).

mento tra il concetto di *habitus* e quello di campo: la metafora del gioco, più volte utilizzata da Bourdieu, immagina la società come uno spazio sociale, o meglio come l'insieme di più spazi sociali relativamente indipendenti tra di loro, all'interno dei quali stanno gli individui. La posizione che gli individui occupano in un particolare campo dipende dal loro *habitus* cioè, pur banalizzando, da come essi stessi interpretano questo gioco: «Perché ritengo necessario e legittimo introdurre nel lessico della sociologia i concetti di spazio sociale e campo di potere? In primo luogo per rompere con la tendenza a pensare il mondo sociale in modo sostanzialista. La nozione di spazio contiene di per sé il principio di una concezione relazionale del mondo sociale» (Ivi, 45).

Pensare il mondo sociale come un insieme di spazi ha, nelle parole di Bourdieu, il compito di abbandonare la visione sostanzialista del mondo sociale, che dimentica come questo sia costituito di relazioni sociali, che possono essere comprese solo attraverso questo tentativo di fondazione di un nuovo lessico scientifico applicabile. Tuttavia la lettura delle citazioni sopra riportate porta anche ad una considerazione più profonda: la metafora del gioco, che porta ad una concezione relazionale del mondo sociale in cui gli individui sono inseriti in spazi attraverso cui occupano una posizione, conduce alla conclusione che il gioco rappresenti il terreno di uno scontro, nel quale è possibile ottenere una posta in gioco. Questa visione, conflittuale dei diversi spazi sociali è utile nell'introdurre un ulteriore concetto che va a completare la triade, ovvero quello di capitale. Attraverso una critica all'economicismo, tipica anche di Gramsci, il concetto di capitale non trova la sua definizione solamente nel campo economico: egli definisce capitale qualsiasi risorsa che è possibile utilizzare all'interno della lotta. Ricapitolando e riassumendo quanto più possibile: gli individui si trovano all'interno di spazi sociali delimitati e chiamati campi, possiedono delle risorse dette capitale che devono utilizzare per riuscire ad ottenere la posta in gioco all'interno del campo e per fare questo occupano delle posizioni nel campo date dalle loro mosse, guidate dall'*habitus*.

Se tutto finisse qua il rapporto tra *habitus* capitale e campo sarebbe determinato soltanto dalla posta in gioco, ma i significati ultimi di ognuno di essi resterebbero autonomi. Una analisi più approfondita dei testi porterà a instaurare un legame più profondo, tale per cui saranno già presenti, *in nuce* tutti gli elementi tipici della violenza simbolica, perno, come visto, della teoria della dominazione bourdieusiana.

L'elemento storico gioca in questa operazione un ruolo fondamentale: la posta in gioco di ogni singolo campo è la definizione stessa di quel campo. In altre parole si può asserire che in gioco ci sia sempre una

compiuta visione del mondo, a cui tutti sottendono. Si può allora riformulare quanto detto sopra in questa forma: gli individui lottano all'interno di un campo, utilizzando tutte le risorse a loro disposizione (capitale) muovendosi attraverso posizioni dettate dalle loro disposizioni interiori (*habitus*) per definire che cosa sia il campo stesso all'interno del quale stanno lottando. Il risultato di questa lotta è tale per cui una particolare visione del mondo viene elevata all'universale e accettata da tutti, oppositori compresi: come sia possibile che gli individui portatori di una visione del mondo antagonista si sottomettano alla visione divenuta dominante è il problema principale della teoria sociale bourdieusiana:

I rapporti di forza più scoperti sono anche rapporti simbolici, e gli atti di sottomissione e di ubbidienza sono atti cognitivi, che in quanto tali mettono in opera strutture cognitive, forme e categorie di percezione, principi di visione e divisione, gli agenti sociali costruiscono il mondo sociale attraverso strutture cognitive suscettibili di essere applicate a tutto e in particolare alle strutture sociali (Ivi, 111).

L'importante passo fa emergere una dialettica concettuale, quella tra strutture cognitive e strutture sociali: nella lotta descritta la posta in gioco è la costruzione sociale del campo stesso e il campo si costruisce attraverso un'imposizione, quella di una determinata visione che si impone, in virtù della maggior concentrazione di capitale all'interno di quel campo da parte di determinati soggetti, che diventeranno i gruppi dominanti, rispetto a quella degli altri: ma il processo di formazione del campo non finisce qui. Essendo una battaglia concettuale, questa riesce a imporsi anche ad un altro livello: tramite questo lavoro di costruzione sociale non vengono ridefinite solamente le strutture sociali del campo, ma anche, e soprattutto, le strutture cognitive di chi sta all'interno di quel campo e si poneva in posizione dissenziente rispetto al gruppo diventato dominante. L'opera di costruzione di un campo, giocandosi in gran parte sul terreno delle ideologie, è in grado di costruire un accordo tra strutture mentali, ovvero gli *habitus* e strutture sociali del campo, tale per cui gli sconfitti in questo gioco, potremmo legittimamente chiamarli con il loro nome di dominati, accettano cognitivamente la realtà così com'è, senza alcuna possibilità di metterla in questione:

Per comprendere veramente l'adesione immediata che ottiene l'ordine statale bisogna rompere con l'intellettualismo della tradizione neokantiana e capire che le strutture cognitive non sono forme della coscienza, ma disposizioni del corpo, e che l'ubbidienza da noi tributata alle ingiunzioni dello Stato non può essere intesa né come meccanica sottomissione a una forza, né come assenso

consapevole ad un ordine. Ciò che il marxismo si vieta di comprendere confinandosi nella tradizione intellettualistica della filosofia della coscienza è proprio questa sottomissione *doxica* dei dominati alle strutture di un ordine sociale di cui le loro strutture mentali sono il prodotto, nel concetto di falsa coscienza a cui si appella per dare conto degli effetti di dominio simbolico la coscienza è di troppo, e parlare di ideologia equivale a situare nell'ordine delle rappresentazioni suscettibile di essere trasformate da quella conversione intellettuale che si chiama presa di coscienza ciò che si situa nell'ordine delle credenze, vale a dire nel fondo delle disposizioni corporali (Ivi, 116).

Ciò che vuol dire Bourdieu in questo passo fondamentale è che la genesi storica di un campo dà luogo anche ad una genesi antropologica: in questa doppia genesi sta il principio di dominazione, che non si basa assolutamente sulla forza, ma trae tutto il suo fortissimo potere dal fatto di essere il risultato di un doppio momento genetico di cui si sono perse le tracce: il mondo è il frutto di una sua particolare visione che si erge a universale e nel descriverlo lo forgia, insieme alle disposizioni interiori attraverso cui chi è inserito in quel mondo lo guarda e lo giudica: la disposizione interiore di ogni individuo, che dal momento dell'imposizione della visione dominante è inserito all'interno di quel particolare campo guida ogni suo giudizio e ogni sua scelta: è tuttavia storia incorporata e le categorie interpretative nascono insieme al mondo a cui si applicano, il risultato è un accordo inconscio che è la più potente garanzia di legittimazione. Lo spiega in termini molto chiari lo stesso Bourdieu:

La soggezione all'ordine costituito è il prodotto dell'accordo tra le strutture cognitive che la storia collettiva e individuale ha inscritto nei corpi e le strutture oggettive del mondo al quale si applicano. L'ordine simbolico si fonda sull'impostazione all'insieme degli agenti di strutture cognitive che devono una parte della loro consistenza e della loro resistenza al fatto di essere coerenti sistematiche e oggettivamente accordate con le strutture oggettive del mondo sociale. Questo accordo, immediato, tacito, fonda la relazione di soggezione *doxica* che ci lega con tutti i legami dell'inconscio all'ordine costituito. Il riconoscimento della legittimità non è, come in Weber, un atto libero e chiaro della coscienza, ma affonda le radici nell'accordo immediato tra le strutture incorporate diventate inconse e le strutture oggettive (Ivi, 119).

Posta in questi termini la soggezione all'ordine delle cose appare naturale, si tende cioè a dimenticare che è il frutto di un evento storico il cui esito è appunto legato ad una dinamica storica contingente, non ha nulla di eterno o sacro, come invece appare proprio in virtù del processo attraverso cui si è manifestato.

Se in Bourdieu il rinnovamento concettuale fa i conti con il pensiero, da lui stesso definito, sostanzialista, in Gramsci una simile operazione deve giocoforza partire dalla reinterpretazione critica del marxismo: «In sostanza attraverso il concetto di blocco storico, in connessione con quello di ideologia, Gramsci rinnova criticamente la concezione marxiana corrente del rapporto struttura sovrastruttura all'interno della quale la seconda fungeva da mero riflesso speculare della prima» (Voza, 2009).

Blocco storico e ideologia hanno quindi il compito di rileggere criticamente una tradizione di pensiero: al ripudio della concezione sostanzialistica *à la* Bourdieu, Gramsci contrappone una reinterpretazione critica del materialismo storico: in entrambi l'obiettivo di fondo è comune, rendere giustizia della complessità del reale abbandonando una visione semplicistica che divide le categorie senza soluzione di continuità e accorda all'una il primato sull'altra. Non si può in nessun modo credere che in Gramsci la sovrastruttura – che peraltro egli richiama sempre al plurale – assuma un'importanza maggiore della struttura rimpiazzandola attraverso una inversione del rapporto – è questa la posizione di chi accusa Gramsci di idealismo – in quanto nel pensatore sardo la questione è ridefinita *ex novo*. È chiaro che l'elemento ideologico si accorda al presente ragionamento in quanto l'ideologia è trattata come una delle massime espressioni della sovrastruttura, avendo anzi nel marxismo più volgare, un'accezione negativa, in quanto definita per contrasto alla materialità tipica delle espressioni della struttura. Ridefinizione del materialismo storico e riabilitazione della dignità concettuale dell'ideologia, questi due elementi già basterebbero per concludere il confronto che si sta delineando in queste pagine: ma c'è qualcos'altro che avvicina ulteriormente le due famiglie concettuali: dal blocco storico e della sua rinnovata visione dell'ideologia nasce una ridefinizione dello Stato, termine ultimo di questo percorso: la resistenza dell'Occidente ai tentativi rivoluzionari risiede proprio nel fatto che la sovrastruttura riesce a modificarsi, diventando uno strumento di difesa: in questi termini è chiaro che l'ideologia in senso prettamente marxiano ha ben poco a che fare con il problema per come esso si va impostando. La riabilitazione della sovrastruttura e della sua espressione primaria, quella dell'ideologia, all'interno del complesso concetto di blocco storico, porta alla ridefinizione gramsciana dello Stato come Stato allargato tipica di Gramsci, come ha magistralmente fatto notare Buci-Glucksmann (1976). Scrive Gramsci a tal proposito: «Il concetto del valore concreto delle superstrutture nella filosofia della praxis deve essere approfondito accostandolo al soreliano concetto di blocco storico» (Q13, 23, 1321).

Così commenta questo passo Giuseppe Cospito: «Lungi dal rappresentare il semplice rovesciamento della posizione idealistica, la filosofia della praxis assorbe la concezione soggettiva della realtà nella teoria delle superstrutture, l'assorbe e la spiega storicamente, cioè lo supera e lo riduce a un suo momento» (2009).

Si vede in questo approccio d'analisi che ciò che più interessa all'interno di questa interpretazione gramsciana è la possibilità che Gramsci superi i dualismi insiti nell'approccio marxiano, a cominciare da quello tra soggettività e oggettività. Questo primo punto segna una forte vicinanza con lo sforzo bourdieusiano analizzato in precedenza, ma le similitudini vanno oltre il mero sforzo teoretico di ridefinizione epistemologica delle scienze sociali: il discorso gramsciano si sviluppa in maniera del tutto simile. Scrive a questo proposito Texier: «Il punto centrale della teoria politica di Gramsci è il blocco storico e non la società civile: non si può parlare in Gramsci di superiorità della sovrastruttura sulla struttura perché non si può parlare di separazione tra questi due momenti. Se si separano questi momenti e si accorda superiorità all'uno o all'altro si cade in due errori fatali, economismo o volontarismo» (1969, 154). Fa eco Irving Fetscher:

Il concetto di blocco storico gramsciano risolve in maniera intelligente il problema del rapporto tra struttura e sovrastruttura, unendole in un blocco fluido che elimina la geometria in contesti non spaziali. La classe non è soltanto una realtà socio- economica, ma anche una realtà di coscienza, e questa mancanza quasi totale di una cultura rivoluzionaria di massa nel proletariato di questi paesi è una realtà che impedisce lo sviluppo del processo di emancipazione e arresta l'evoluzione della struttura stessa (1969, 164).

Il blocco storico è rappresentato dall'unione dialettica dell'elemento strutturale e di quello sovrastrutturale, per questa ragione, similmente a quanto accade nel ragionamento proposto da Bourdieu, il momento genetico della costruzione di una determinata struttura sociale si accompagna con quello di un'ideologia atta a descriverlo costruendolo: l'ideologia svolge un ruolo strutturale nell'indirizzare il consenso: attraverso degli apparati ideologici i dominanti riescono a perpetuare la loro visione del mondo che viene considerata come legittima, in quanto naturalizzata dalla rappresentazione del mondo come tale. Il fatto per cui esista un rapporto definito "fluido" tra la struttura e la sovrastruttura elimina alla radice la possibilità di una concezione deterministica del mondo sociale, complicando peraltro il ruolo dell'individuo nello sforzo rivoluzionario. Questo è quanto viene denunciato nella mancanza di qualsiasi cultura rivoluzionaria di massa nel proletariato. Se il blocco

storico si presenta come fluida unione tra elemento strutturale ed elemento sovrastrutturale è chiaro ed evidente che quest'ultimo elemento rappresenta un punto di forza nel legittimare quello strutturale: «Nel blocco storico le forze materiali sono il contenuto, e le ideologie la forma, distinzione di forma e contenuto meramente didascalica, perché le forze materiali non sarebbero concepibili storicamente senza forma e le ideologie sarebbero ghiribizi individuali senza le forze materiali» (Q 7, 21, 869).

Attraverso la produzione di categorie mentali che si accordano alla struttura si realizza in Gramsci un processo di sottomissione *doxica* del tutto simile a quello descritto in Bourdieu⁵. L'elemento ideologico allora cementa il blocco storico e proprio nell'unità che esso esprime, in cui, come visto, risiede tutta la particolarità della posizione gramsciana sul complesso rapporto fondante il materialismo storico, ossia quello dei reali rapporti tra struttura e sovrastrutture, sta il punto focale dell'analisi gramsciana: se le ideologie svolgono un ruolo così forte nel cementificare il consenso all'ordine istituito, la battaglia non si riduce affatto a mera battaglia delle idee. Come scrive Giuseppe Cospito: «Gramsci nei quaderni arriva ad utilizzare il lemma soprattutto con il significato di concezione del mondo di un determinato soggetto collettivo» (2009). Torna il lemma di concezione del mondo come posta in gioco di una lotta: in Gramsci, così come in Bourdieu, questo concetto è fondamentale e nel suo ruolo si esalta la funzione dell'identità tra soggettività e oggettività che questa prima coppia di famiglie concettuali rivela bene. Attraverso la figura, che sarà ampiamente analizzata nel prossimo paragrafo, di apparato egemonico, Gramsci illustra come nella società civile ci siano delle istituzioni dette private, attraverso le quali l'ideologia viene riprodotta e inculcata nei cervelli degli individui, che così mentre pensano il mondo, inavvertitamente, lo legittimano. La posizione gramsciana della necessità di un mutamento strategico nella pratica rivoluzionaria risiede proprio in questa consapevolezza della riabilitazione della sovrastruttura nella sua unità dialettica con la struttura che si realizza nel blocco storico. Il "moderno principe" allora dovrà farsi portatore di una rivoluzione intellettuale e morale, capace di superare la

⁵ Chiarisce bene questo punto C. Buci-Glucksmann: «Gramsci, rompendo con la concezione dell'ideologia come ideologia illusione o come semplice sistema di idee, estende l'analisi e passa dagli aspetti più coscienti dell'ideologia ai loro aspetti inconsci, impliciti, materializzati nelle pratiche e nelle norme culturali accettate o subite [...] L'ideologia tendenzialmente si identifica con la concezione del mondo di una classe impregna tutte le attività, tutte le pratiche, essa diviene una concezione del mondo di una classe manifestata implicitamente nell'arte nel diritto, nell'attività economica in tutte le manifestazioni di vita individuali o collettive» (1976, 76).

difesa delle sovrastrutture: una rivoluzione effettivamente compiuta, che non sia ricompresa nella categoria gramsciana della rivoluzione passiva, deve dunque portare alla costruzione di un nuovo blocco storico. Il passaggio dalla guerra di movimento alla guerra di posizione si realizza proprio attraverso questa presa di coscienza teorica, di un meccanismo di dominazione che ha in questo tipo di consenso la sua forza.

Ad una lettura in parallelo delle posizioni gramsciane e bourdieusiane si aprono non pochi terreni di convergenza che il testo di Burawoy non prende in considerazione: alla volontà di entrambi di rinunciare alle categorie sociali classiche, che tendono a ragionare per divisioni concettuali, si contrappone una visione genuinamente dialettica e quindi relazionale, capace di cogliere nell'unità dell'elemento strutturale esterno, il campo in Bourdieu e la struttura marxista, e di quello psicologico interno, le superstrutture gramsciane e l'*habitus* bourdieusiano la molla stessa della produzione del consenso, che sta alla base di ogni meccanismo di dominazione. Non va poi dimenticato che in entrambi il sociale assume una natura intimamente conflittuale: il blocco storico e il campo sono luoghi per creare i quali è necessaria una lotta, la cui posta in gioco si definisce attraverso quell'accordo tra strutture oggettive e strutture soggettive descritto in entrambi e che sta alla base del complesso accordo di legittimità che lega i dominati ai dominanti. Se le unità fondamentali delle due visioni del medesimo processo mostrano un così forte elemento comune è anche grazie al medesimo approccio storico, che muove e guida le analisi di entrambi: lo strutturalismo genetico bourdieusiano ha il suo contraltare nell'approfondita analisi gramsciana del processo risorgimentale italiano, attraverso cui una categoria storiografica ripresa da Vincenzo Cuoco – la rivoluzione passiva – diviene la definizione a contrario dell'egemonia. Così quest'ultima categoria gramsciana trova la sua cittadinanza all'interno del blocco storico, nella fase della sua formazione, allo stesso modo in cui la violenza simbolica bourdieusiana nasce da una particolare combinazione dei tre elementi descritti in precedenza: partendo da una simile impostazione si può asserire che da questa prospettiva, le due categorie sono molto più vicine di quanto indichi Burawoy.

3. LA DECONSTRUZIONE DELLA TEORIA SOCIALE: VIOLENZA SIMBOLICA ED EGEMONIA. LE RADICI DEL CONSENSO ALLA DOMINANZA

La coppia concettuale che si va ad analizzare rappresenta il cuore del presente saggio, in quanto nel concetto gramsciano di egemonia e in quello bourdieusiano di violenza simbolica sono spiegati i meccanismi

ultimi dell'esercizio della dominazione come pratica sociale e in particolare di quella esercitata dallo Stato. Nella sezione precedente si è visto come la prospettiva comune alle due famiglie concettuali fosse tutta protesa alla definizione di un accordo tra dominati e dominanti che rende possibile la dominazione, tramite una certa complicità, involontaria, accordata dai primi ai secondi. I concetti che si vanno ora ad analizzare sviluppano compiutamente il discorso sopra riportato. Prima di passare ad un'analisi testuale in parallelo, che dimostri le somiglianze tra le due prospettive e conduca all'ultima sezione, dedicata al confronto tra le concezioni dello Stato, è necessaria una puntualizzazione: Burawoy sceglie come punto focale della sua analisi proprio un confronto tra egemonia e violenza simbolica e lo imposta perché vede, giustamente, in queste due categorie il centro del sistema di dominazione. La parziale visuale che nel suo articolo viene adottata gli impedisce di comprendere come il soggetto stesso dell'egemonia e della violenza simbolica sia, in ultima istanza e per entrambi, lo Stato e dunque descrive due sistemi di dominazione diversi e in ultima analisi così lontani da essere inconciliabili. Una delle argomentazioni principali era quella per cui nell'approccio gramsciano il consenso fosse accordato al livello della coscienza, mentre la dimensione inconscia fosse prevalente in Bourdieu. In questa sede verranno fornite delle evidenze filologiche a favore dell'inconsistenza di questa distinzione: in più la sezione precedente ha dimostrato come nel blocco storico la struttura materiale si sviluppi di pari passo con la sovrastruttura e in particolare con l'ideologia, il che sviluppa un processo del tutto simile a quello descritto nella sociogenesi bourdieusiana in cui l'*habitus* viene prodotto nello stesso momento delle strutture sociali del campo. La ricostruzione genetica dell'origine storica di questi elementi tipici del mondo sociale porta ad escludere che, in entrambi, il consenso possa essere accordato al livello di una scelta consapevole. Se Gramsci non ha effettivamente costruito un corrispondente dell'*habitus* bourdieusiano il processo attraverso cui l'interiorizzazione della visione dominante del mondo viene descritta nei suoi scritti è senza dubbio in tutto comparabile con quella bourdieusiana, a cui risulta più simile rispetto a quanto indichi Burawoy, nella cui argomentazione manca un'attenta analisi degli elementi teorici precedenti tanto quanto l'inquadramento del problema attraverso la metodologia della sociologia storica. Una delle categorie più pregnanti della sociologia bourdieusiana sembra applicabile all'intero pensiero sociale gramsciano e attraverso una sua lettura, per così dire gramsciana, è possibile inscrivere definitivamente le due concezioni sotto una medesima posizione teorica: la categoria in

questione è quella di riproduzione. L'egemonia e la violenza simbolica sono strumenti attraverso i quali l'ordine del mondo sociale, con la sua visione del mondo dominante, che si è creata attraverso un particolare processo storico di cui le grandi linee si sono analizzate in precedenza, viene riprodotto e perpetuato. La produzione del consenso, la creazione quotidiana di un conformismo, che fornisce un accordo al mondo così come esso è, contribuisce a rinnovare quotidianamente una professione di fede di sottomissione che tende a naturalizzare e destoricizzare il processo attraverso cui si è creato. Questa definizione, riportata quasi letteralmente, che Bourdieu dà del processo di riproduzione, come si vedrà in questa e nella prossima sezione, può essere tenuta in considerazione quale chiave di lettura nell'analisi del rapporto tra Stato e società civile in Gramsci, all'interno del quale agisce l'egemonia (2010). Allora i due concetti, attraverso il loro ruolo di creazione del consenso, agiscono come riproduttori dell'ordine sociale, tanto che il concetto stesso di consenso assume il suo senso ultimo solo se accostato a quello di riproduzione:

L'ordine stabilito con i suoi rapporti di dominio, i suoi diritti e i suoi abusi, i suoi privilegi e le sue ingiustizie, si perpetua abbastanza facilmente, se si escludono alcuni accidenti storici, le condizioni di esistenza più intollerabili possono tanto spesso apparire accettabili e persino naturali. E ho sempre visto nel dominio maschile, nel modo in cui viene imposto e subito l'esempio per eccellenza di questa sottomissione paradossale, effetto di quella che chiamo la violenza simbolica, violenza dolce, insensibile, invisibile per le stesse vittime che si esercita essenzialmente attraverso le vie puramente simboliche della comunicazione e della conoscenza, o più semplicemente della misconoscenza, del riconoscimento e della riconsoscenza, o al limite del sentimento, in questi ambiti si tratta innanzitutto di restituire alla *doxa* il suo carattere paradossale, smontando contemporaneamente i processi responsabili della trasformazione della storia in natura, dell'arbitrio culturale in qualcosa di naturale (2014, 7).

Il passo citato, che evidenzia attraverso le parole di Bourdieu la posizione espressa precedentemente esprime con estrema chiarezza il meccanismo della violenza simbolica, per come esso è elaborato in una delle opere bourdieusiane in cui il suo statuto teorico è meglio disegnato: nel *dominio maschile* infatti Bourdieu analizza il caso particolare di una società in Cabilia, in cui le donne sono sottomesse tramite una logica maschilista che non contestano, contribuendo a perpetuare con il loro comportamento: «La forza dell'ordine maschile sta nel fatto che non deve giustificarsi» (2014, 15) ossia la violenza simbolica è davvero compiuta quando fa apparire la dominazione inscritta nell'ordine sociale delle cose e non come frutto di un processo

storico di sociogenesi di strutture sociali (campi) e strutture mentali (*habitus*) che è il risultato di una lotta tra portatori di diverse specie e quantità di capitali. Proprio questo processo genetico, tuttavia, pone le basi del suo stesso perpetuarsi:

Quando i dominati applicano a ciò che li domina schemi che sono il prodotto del dominio o in altri termini quando i loro pensieri e le loro percezioni sono strutturati conformemente alle strutture stesse del rapporto di dominio che subiscono, i loro atti di conoscenza sono inevitabilmente atti di riconoscenza, di sottomissione. C'è sempre posto per una lotta cognitiva sul senso delle cose del mondo (Ivi, 22).

Questo passo è estremamente interessante in ordine a due questioni: in primo luogo descrive il meccanismo attraverso cui l'incontro tra *habitus* capitale e campo determini la riproduzione dell'ordine sociale, rivelandosi effettivamente gli ingranaggi della macchina della violenza simbolica; in secondo luogo la parte finale della citazione anticipa un tema di grande familiarità con Gramsci: la scienza sociale diviene una filosofia della *praxis* in quanto riportando, attraverso una sociologia storica delle origini, il naturale al rango di alternativa storica, dimostra che è possibile cambiare effettivamente le cose.

Da quanto detto fino ad adesso appare chiaro come la violenza simbolica, e come si vedrà tra poco anche l'egemonia, tragga la sua forza proprio dalla trasformazione dell'elemento storico in naturale e dunque dal processo di riproduzione che compie: per questa ragione la forza del processo di violenza simbolica sta nella formazione del consenso, elemento di naturalizzazione centrale, come scrive Bourdieu:

La violenza simbolica si istituisce tramite l'adesione che il dominato non può non accordare al dominante quando per pensarlo e per pensarsi, o meglio per pensare i suoi rapporti con il dominante, dispone soltanto di strumenti di conoscenza che ha in comune con lui e che essendo semplicemente la forma incorporata del rapporto di dominio fanno apparire questo rapporto come naturale [...] si può quindi pensare questa forma particolare di dominio solo a condizione di superare l'alternativa tra costruzione da parte di forza e consenso tra coercizione meccanica e sottomissione volontaria libera, se non calcolata. La forza simbolica è una forza di un potere che si esercita sui corpi direttamente per magia e in assenza di ogni costrizione fisica (Ivi, 45).

L'elemento della dialettica forza e consenso apre un terreno di confronto potenzialmente vastissimo con l'omonimo problema nel pensiero gramsciano. Anche il passo che segue offre uno spunto simile, che si ricollega

a quanto detto in precedenza sulla potenziale affinità tra la filosofia della praxis gramsciana e la rivoluzione simbolica bourdieusiana:

La rivoluzione simbolica invocata dal movimento femminista non può ridursi ad una semplice conversione delle coscienze e delle volontà. È necessaria la rottura del rapporto di complicità che le vittime del dominio simbolico stabiliscono con i dominati ad assumere sui dominanti e su se stessi il punto di vista dei dominanti (Ivi, 142).

La prospettiva adottata è davvero molto simile a quella che viene impostata da Gramsci per descrivere la strategia rivoluzionaria dei comunisti italiani: la rivoluzione simbolica di Bourdieu è allora vicinissima alla rivoluzione intellettuale e morale che Gramsci teorizza nel *Quaderno 13*: rottura con la complicità ontologica alla dominazione per instaurare una contro-egemonia, questo il corrispettivo gramsciano alla rottura del conformismo logico di matrice durkheimiana richiamato spesso da Bourdieu.

L'egemonia gramsciana si sviluppa in modo del tutto simile e giunge a risultati straordinariamente vicini a quelli bourdieusiani.

Attraverso il concetto di egemonia Gramsci è in grado di fondere l'elemento della forza e quello del consenso nel processo di dominazione, impostando la sua teoria su basi del tutto simili a quelle che saranno poi tipiche di Bourdieu: scrive Cospito alla voce egemonia: «Fin dall'inizio Gramsci oscilla tra un senso più ristretto di direzione contrapposto a dominio e uno più ampio comprensivo di entrambi. Il terreno su cui si svolge la lotta per l'egemonia è quello della società civile» (2009). Questa descrizione dell'egemonia ha il pregio di metterne in luce i due elementi portanti: quello di un'importanza centrale del lemma nella macchina per indirizzare il consenso e il suo essere un terreno e una posta in gioco per una lotta all'interno della società civile. L'egemonia è, al pari di quanto accade nel meccanismo del formarsi della violenza simbolica bourdieusiana, il risultato di una lotta che consegna una visione del mondo che si universalizza e attraverso questo processo si produce e riproduce autolegittimandosi e naturalizzandosi. Il processo di egemonia si sviluppa e si compie allora in due modi: attraverso la creazione di un blocco storico e attraverso l'universalizzazione dell'ideologia che si crea insieme, in quanto parte di, a quel blocco storico stesso. Nelle parole di Gramsci: «Le ideologie germinate precedentemente vengono a contatto ed entrano in contrasto fino a che una sola di esse, o almeno una combinazione di esse tende a prevalere e ad imporsi a diffondersi su tutta l'area, determinando oltre che l'unità economica e politica, anche l'unità intellettuale e morale su

un piano non corporativo ma universale di egemonia» (Q4, 38, 457-60).

L'egemonia è allora, al pari della violenza simbolica in Bourdieu, il risultato del processo storico di costruzione insieme della struttura e della sovrastruttura, tale per cui nel cemento del blocco storico esse si ergono a universali contribuendo a legittimarsi reciprocamente. L'accettazione del mondo, il processo di resistenza della società civile di cui Gramsci parlerà più volte nella sua descrizione del processo rivoluzionario comincia attraverso la formazione dell'opinione pubblica, uno dei risultati più importanti del processo che si va descrivendo, questa è, nelle parole del pensatore sardo:

Strettamente connessa con l'egemonia politica, è cioè il punto di contatto tra la società civile e la società politica, tra il consenso e la forza [...] L'esercizio normale dell'egemonia nel terreno divenuto classico del regime parlamentare è caratterizzato da una combinazione della forza e del consenso che si equilibrano senza che la forza soverchi troppo il consenso, anzi appaia appoggiata dal consenso della maggioranza espresso dai così detti organi dell'opinione pubblica (Q7, 83, 914).

L'opinione pubblica gramsciana è il riflesso della *doxa* bourdieusiana, un'opinione che è il risultato del meccanismo dell'accordo tra strutture oggettive e soggettive, struttura e sovrastruttura, incontro tra elemento strutturale e elemento ideologico nel blocco storico e accordo di strutturazione strutturante tra *habitus* e campo. Se, ed è un elemento ben colto nell'articolo di Burawoy, in Bourdieu il meccanismo psicologico di sottomissione è spiegato in maniera più raffinata rispetto a come lo tratta Gramsci – sebbene non da giustificare la presa di posizione di un accordo volontario – a quest'ultimo va il merito di aver meglio contribuito alla stesura di una teoria della contro-egemonia, che è il fulcro di un meccanismo di mutamento sociale assente nella teorizzazione di Bourdieu. La contro-egemonia gramsciana si realizza attraverso la teorizzazione della rivoluzione come un processo, tipico della guerra di posizione. Gramsci è intimamente convinto della differenza profonda che intercorre tra le società occidentali e quelle orientali: la più complessa articolazione della società civile in occidente fa in modo che la presa del potere, ossia l'esito della rivoluzione debba fare i conti necessariamente con il momento egemonico della costruzione del consenso. Se dal punto di vista politico la descrizione della presa del potere contro-egemonica è esemplarmente spiegata nel *Quaderno 13*, è merito di Gramsci aver inserito questa sua teoria, forse in maniera ancor più radicata di quanto faccia Bourdieu, all'interno di un ragionamento storico che comincia ancor prima dei *Quaderni*.

L'egemonia è intesa come un fatto culturale, genera il consenso delle classi affini, in quanto fa in modo che esse percepiscano l'interesse della classe dirigente come l'interesse nazionale. Questa operazione deve essere condotta, secondo Gramsci, dal proletariato per portare a termine il compito che il Partito d'Azione non ha saputo esaurire storicamente. Il compito rivoluzionario in Gramsci si ricollega allora ad una sconfitta storica che si traduce nel processo di unificazione e costruzione dello Stato italiano: nel processo risorgimentale è stato impossibile creare un'egemonia che portasse il partito d'azione, parafrasando Bourdieu, a monopolizzare l'universale: all'interno della lotta il partito d'azione non ha compreso la posta in gioco egemonica che è restata in mano ai moderati, così che la mancanza dell'elemento della direzione e della formazione del consenso ha fatto in modo che l'esito della costruzione dello Stato italiano fosse una rivoluzione senza rivoluzione, una rivoluzione passiva. Così la sconfitta risorgimentale è solo la prima di una serie di sconfitte che i subalterni subiscono proprio perché non riescono a concepire che l'elemento egemonico in occidente passa attraverso la rottura del rapporto di soggezione, possiamo a diritto chiamarla *doxica*, che lega i subalterni alle classi dirigenti. Come scrive Buci- Glucksmann: «Il concetto di egemonia ha una genesi teorica che va cercata in un campo che è quello dell'analisi comparata dei vari tipi di presa del potere da parte della borghesia in una teoria e una pratica della rivoluzione» (1976, 70).

Questa teoria e pratica della rivoluzione deriva da un approfondimento teorico molto importante che porta Gramsci alla consapevolezza che la direzione si esercita attraverso gli istituti della società civile che in realtà sono diramazioni dello Stato (scuola, chiesa etc.). Scrive ancora Buci-Glucksmann: «Il principio teorico pratico dell'egemonia ha anche esso un valore gnoseologico. La realizzazione di un apparato egemonico in quanto crea un nuovo terreno ideologico determina una riforma delle coscienze e dei metodi di conoscenza, è un fatto di coscienza, un fatto ideologico» (Ivi, 345).

Prima di andare al potere l'egemonia si realizza concependo una nuova visione del mondo da contrapporre a questi istituti, mentre una volta raggiunto il potere l'egemonia si deve mantenere impossessandosi di questi. Questa la traduzione del concetto gramsciano di guerra di posizione come pratica rivoluzionaria tipica dell'occidente, essa deriva dalla consapevolezza che la direzione, ossia la formazione del consenso, si ottiene impossessandosi di quella terra di confine tra la società civile e lo Stato che è l'opinione pubblica, che si realizza in un modo del tutto simile a come si produce la *doxa* bourdieusiana, attraverso gli apparati

di egemonia che lo Stato immette nella società civile per naturalizzare il suo dominio. Un esempio di come il ragionamento gramsciano e quello bourdieusiano sul tema vadano in una stessa direzione che conduce ad una definizione del tutto simile dello Stato si ha nel ruolo che i due autori danno alla diffusione della cultura e dell'istruzione nel meccanismo di produzione del consenso:

Ma per offrire una prima e più intuitiva traduzione di questa analisi e far sentire il rischio che corriamo, in ogni momento, di essere pensati da uno Stato che crediamo di pensare, vorrei citare un passo di *Alte Meister* di Thomas Bernhard: "La scuola è scuola di Stato dove si fa del giovane una creatura dello Stato, ossia un semplice servitore dello Stato. Quando entravo a scuola entravo nello Stato, e poiché lo Stato distrugge gli uomini entravo nell'istituzione fatta per la distruzione degli uomini (Bourdieu, 2009, 89).

Se si compara questo passo bourdieusiano con il seguente di Gramsci:

La cultura letteraria dispensata nelle scuole non è un fenomeno puramente scolastico, essa è un momento tra gli altri dell'educazione ideologica delle masse popolari. I suoi mezzi e i suoi effetti coincidono con quelli di altri momenti messi contemporaneamente in azione. Sono tutti mezzi ideologici dell'egemonia della classe dirigente, raggruppati intorno allo Stato, di cui la classe dominante detiene il potere (2012, 251).

In entrambi è chiara la consapevolezza che i processi che conducono alla perpetuazione del meccanismo di violenza simbolica ed egemonia si radicano in degli istituti che sono fatti per conformare, così la dimensione intellettuale, come la chiamerà Gramsci, e cognitiva, lemma bourdieusiano, assume nel processo di mutamento sociale un valore molto alto: la battaglia per il mutamento sociale non deve portare solo ad una sovversione che consideri il solo elemento coercitivo, è necessario che si indaghino anche, e soprattutto, le radici storiche della perpetuazione della violenza attraverso i meccanismi sociali di direzione del consenso. Questo è il senso ultimo delle pagine gramsciane sulla rivoluzione intellettuale e morale e il grande esempio rivoluzionario della sociologia bourdieusiana su un pensiero che sappia farsi veicolo di azione politica concreta. A questo punto è facile comprendere che l'attore principale che mette in atto i meccanismi qui descritti è lo Stato.

Nel paragrafo che segue si cercherà di dimostrare dunque come in entrambi il fulcro di questi meccanismi sia proprio nell'entità statale che, nell'operare tutte le attività qua descritte, ed essendo dunque il risultato di un processo teorico così complicato come quello qua descritto, muta il suo statuto sociologico. In entrambe le prospettive

esso assume un allargamento che è il risultato di tutti i meccanismi qui descritti: inglobando la semplicistica natura coercitiva in una macchina della produzione del consenso, lo Stato si allarga, secondo un lemma che è ripreso dalla grande intuizione di Buci-Glucksmann, per ricomprendere anche gli istituti della società civile che in Gramsci sono gli apparati ideologici di Stato e in Bourdieu, senza una precisa nomenclatura, sono gli agenti dello stesso meccanismo riproduttivo, che conducono al medesimo risultato.

4. LA DECOSTRUZIONE DELLA TEORIA SOCIALE: LO STATO TRA COMPARAZIONE E TENTATIVI DI DEFINIZIONE

Questo saggio ha come obiettivo di fondo quello di presentare in parallelo le architetture teoriche che sottendono alle teorie sociali dei due pensatori esaminati: la lettura di alcuni testi fondamentali ha rilevato molteplici somiglianze nel comune sforzo di cercare di definire la dominazione come pratica sociale. Al vertice delle rispettive teorie, insieme punto di arrivo e di partenza, per chiudere il cerchio teorico che si è cercato di delineare si erge lo Stato. Questo capitolo si propone di rendere conto del fatto per cui l'attore dei processi di dominazione, per come si sono delineati nelle pagine precedenti, sia in entrambi lo Stato e, cosa ancora più importante, che dalla simile articolazione teorica deriva una ridefinizione sociologica dello Stato come attore sociale che si risolve in una categoria convergente che può essere ricompresa nella definizione che Buci-Glucksmann ha dato dello Stato gramsciano, ossia quella di Stato allargato.

Se le due definizioni di Stato convergono all'interno della concezione dell'allargamento è possibile spingersi ancora oltre per cercare di dare una definizione univoca allo Stato in Bourdieu, che nella letteratura secondaria è spesso trattato con confusione, oscillando tra diversi significati. In questo testo il percorso logico tracciato porta a considerare lo Stato bourdieusiano in qualche modo di riflesso con quello gramsciano, proprio perché esso diviene il soggetto ultimo della dominazione, che si esercita attraverso i meccanismi rispettivamente denominati di egemonia e violenza simbolica, i quali mettono in campo elementi del tutto simili servendosi di concetti primi che sono quelli di *habitus* capitale e campo da un lato e blocco storico e ideologia dall'altro.

Si è già detto come in Pierre Bourdieu lo Stato abbia conosciuto una cittadinanza, per così dire ufficiale, nella sua sociologia storica solo nelle lezioni al Collège de France, ma nel leggerle non si può non

rimanere stupiti dal fatto che in esse vengono ripercorse le principali tappe teoriche che sono state oggetto di questa trattazione: si legge nell'incipit, infatti: «Evidenzierei il rischio di applicare allo Stato un pensiero di Stato e insisterei sul fatto che il nostro pensiero, le strutture stesse della coscienza attraverso la quale costruiamo il mondo sociale e quell'oggetto particolare rappresentato dallo Stato hanno buone probabilità di essere prodotti dallo Stato stesso» (2012, 13).

È evidente come nel passo citato Bourdieu non faccia altro che ripetere il meccanismo di fondazione della *doxa* di cui si è parlato nella precedente sezione e che è alla base della formazione della violenza simbolica. Lo Stato diviene allora l'attore principale di questo processo, il luogo dal quale parte l'universalizzazione di un punto di vista particolare che diviene la visione legittima del mondo, così, per dirla con le parole dello stesso Bourdieu: «Lo Stato potrebbe essere definito come un principio di ortodossia» (Ivi, 14). In quest'ottica il fondamento di quell'accordo di sottomissione *doxica* risultato dell'opera di violenza simbolica capace di estrapolare un consenso totalizzante è proprio lo Stato, che diviene un fondamento di integrazione logica: se il consenso è dato dal conformismo logico, che è l'incontro tra categorie mentali e strutture sociali, che siglano il loro incontro nel momento della loro genesi, diventando poi principi naturali senza possibilità di una loro messa in questione, allora l'evento storico che si deve indagare in quello strutturalismo genetico tipico dell'approccio storico-sociologico di Bourdieu è proprio la nascita dello Stato:

Lo Stato così come solitamente lo si intende costituirebbe il principio dell'integrazione sia logica, sia morale del mondo sociale, l'integrazione logica nell'accezione di Durkheim deriva dal fatto che gli agenti del mondo sociale condividono le stesse percezioni logiche su un certo numero di valori e dunque l'accordo immediato che si stabilisce tra individui che manifestano le stesse categorie di pensiero e di percezione della realtà. Si è spesso insistito nelle letture di Durkheim sull'integrazione morale, dimenticando quello che a mio avviso ne costituisce il fondamento, ossia l'integrazione logica (Ivi, 19).

È a questo punto che Bourdieu sottolinea il suo innovativo approccio alla ricerca sociale sul tema dello Stato tracciando una distinzione netta con la tradizione che l'ha preceduto. Nel passo che si riporta egli cerca di svincolarsi dal Marxismo, nel quale include anche la visione gramsciana, così che, nelle sue stesse parole, la concezione gramsciana dello Stato sarebbe ricompresa in un marxismo funzionalista, incapace di cogliere le logiche interne del dominio:

Da Marx a Gramsci fino ad Althusser ci si impegna a caratterizzare lo Stato

attraverso ciò che esso fa e le persone per le quali lo fa, ma senza interrogarsi sulla struttura dei meccanismi che producono ciò che lo fonda, e così ci si può soffermare sulle funzioni economiche o ideologiche dello Stato parlando di egemonia in Gramsci o di apparati ideologici di Stato, ma l'apparato cade sempre sulle funzioni, passando sotto silenzio la questione dell'essere e del fare della cosa designata con il nome di Stato. Assumendo la logica dell'egemonia, gli agenti dello Stato vengono pensati al servizio non dell'universale o del bene pubblico ma di coloro che detengono il dominio economico e simbolico e allo stesso tempo su se stessi. Detto altrimenti non si apprende nulla su un meccanismo quando ci si interroga solo sulle funzioni (Ivi, 16-17).

La citazione risulta estremamente interessante in quanto è una delle poche in cui Gramsci viene direttamente citato da Bourdieu: tuttavia, Bourdieu accomuna la prospettiva gramsciana, integrata con quella althousseriana degli apparati di Stato, alla tradizione marxista. Se il tema dello Stato è quello in cui Gramsci dà i suoi contributi più originali alla tradizione del marxismo è anche perché è il tema su cui più di tutti egli se ne allontana: ridurre il concetto di egemonia alla tradizione funzionalista del marxismo, cioè quella di un "comitato di affari" della classe dominante che attua un progetto di dominio politico esercitato attraverso coercizione significa misconoscere l'obiettivo stesso della ricerca gramsciana sul tema dello Stato: se l'apparato descrive una determinata funzione dello Stato ciò non significa affatto che esso non contribuisca anche a spiegare il meccanismo attraverso cui l'azione stessa viene resa possibile. La lettura bourdieusiana dell'egemonia gramsciana lascia perplessi in quanto trascura completamente quello che è il suo messaggio ultimo. La concezione gramsciana dello Stato deriva da un ripensamento radicale del materialismo storico, da una ridefinizione del ruolo e del rapporto tra la struttura e le sovrastrutture e fa i conti con il ruolo dello Stato nella formazione del consenso nei suoi rapporti con l'uso della forza. In un'altra opera, scritta con l'allievo Loïc Wacquant, egli traccia una distinzione netta tra la concezione di campo e la concezione di apparato, che invece in questo lavoro sono considerati tasselli fondamentali della lettura in parallelo:

Sono personalmente molto contrario alla nozione di apparato, perché per me è il cavallo di troia del funzionalismo del peggio, un apparato è una macchina infernale, programmata per raggiungere certi scopi. Il sistema scolastico, lo Stato la chiesa, i partiti politici o i sindacati non sono apparati, ma campi. In un campo gli agenti e le istituzioni lottano, seguendo costanti regole che costituiscono quello spazio di gioco. Coloro che dominano in un determinato campo si trovano in condizione di farlo funzionare a proprio vantaggio, ma devono sempre fare i conti con la resistenza, le contestazioni, le rivendicazioni, le proteste politiche o no, dei dominati (1992, 31).

L'egemonia, attraverso i suoi apparati, è in questo passo analizzata come se potesse garantire un dominio incontrastato sulla società, ma, non lasciando spazio al dissenso, questo dominio sembra del tutto dimenticare il momento della direzione, cioè di tutto il lavoro preliminare di universalizzazione di una particolare visione del mondo. Sembra quasi che in questo passo Wacquant abbia diviso in due i momenti propri dell'egemonia gramsciana e della violenza simbolica bourdieusiana, cioè quello della produzione e quello della riproduzione, cercando di dimostrare come il primo sia tipico del campo, che allora è uno spazio di lotta, mentre l'apparato sia uno strumento di perpetuazione e riproduzione di un dominio che non deriva da una lotta ma è lì in forza della coercizione. È invece evidente come sia il campo che l'apparato sono il prodotto di una lotta che si istituisce in categorie conflittuali molto simili e, come visto nelle sezioni precedenti, comparabili, e come il risultato di questa lotta sia l'universalizzazione che diviene effettivamente molto difficile da sradicare. Non solo nel testo citato il concetto di apparato è snaturato del suo reale significato, ma perfino quello di campo sembra essere tradito. Un altro elemento desta perplessità nell'auto-allontanamento bourdieusiano da una prospettiva gramsciana. Molta parte della critica ha parlato dello Stato in Bourdieu come definito attraverso gli atti di Stato. Non soltanto questa particolare definizione farebbe ricadere anche Bourdieu nel solco del funzionalismo, ma sembrerebbe anche non rendere giustizia a tutto il percorso teorico che parte dall'*habitus* per arrivare allo Stato, passando per il meccanismo disvelatore della violenza simbolica. La prospettiva della definizione dello Stato in Bourdieu attraverso la categoria degli atti di Stato appare parziale, ma nella sua stessa definizione di questi, che adesso si ripropone, si può leggere lo stesso errore che compiono Bourdieu e Wacquant nei confronti dello Stato gramsciano, quello cioè di voler ridurre una complessa architettura teorica a una sola sua parte: attraverso la descrizione delle funzioni è possibile lasciare spazio anche al disvelamento dei meccanismi:

Atti di Stato: ossia atti politici che manifestano la pretesa di operare effetti sul mondo sociale. Esiste una politica riconosciuta come legittima, anche solo per il fatto che nessuno contempla la possibilità di fare altrimenti. Questi atti politici devono la loro efficacia alla legittimità che possiedono e alla fede nell'esistenza del principio che li fonda. I sociologi Philip Corrigan e Derek Sayer hanno scritto *State states statements* Lo Stato stabilisce atti (2012, 25)

Questa citazione fa ben comprendere come quella del sociologo

francese non sia la prospettiva dello *State states statements* in quanto questa gli interessa soltanto come effetto di un meccanismo attraverso il quale questi *statements* sono possibili. E questi sono possibili solo in quanto sono effetti del principio di legittimità di cui lo Stato si fa portatore. Così l'apparato egemonico non è un mero principio di riproduzione, un cavallo di Troia dello Stato nella società civile espressione del funzionalismo del peggio denunciato da Wacquant, quanto piuttosto il risultato di una lotta, tanto quanto la legittimità che permette lo *State states statements*. In un altro luogo delle lezioni al Collège de France, Bourdieu apre alle teorie marxiste, indicando la possibilità che esse si separino dalla visione prettamente marxiana, in cui, come visto, egli inserisce anche Gramsci:

Fra le teorie neomarxiste quella sviluppata dal tedesco Joachim Hirsch insiste sul fatto che lo Stato, lungi dal costituire semplicemente un mero strumento funzionale all'egemonia della classe dominante, rappresenterebbe il luogo della lotta di classe. Detto altrimenti lo Stato non è un blocco, ma un campo. Il campo amministrativo in quanto settore particolare del campo del potere è un campo, ossia uno spazio strutturato sulla base di opposizioni legate a forme specifiche di capitale e diversi interessi (Ivi, 38).

Sembra chiaro che la posizione di Hirsch aggiunge poco a quella gramsciana per cui l'egemonia può ergersi a visione universale del mondo solo dopo che essa è stata la posta in gioco di una lotta tra diverse fazioni. Ancora una volta sembra che lo sguardo di Bourdieu si fissi sul risultato senza guardare al processo, denunciando poi la mancanza di una spiegazione di tale processo. Il blocco storico è un luogo di battaglia, la creazione di un blocco storico è, come visto sopra, del tutto simile alla creazione di un campo: strutture e sovrastrutture si modellano insieme e determinano una visione retta del mondo, nel concetto gramsciano di blocco non c'è nulla di statico come invece sembra asserire il sociologo francese in questo passo. La volontà bourdieusiana di specificare come nel suo concetto di atti di stato la determinazione del concetto stesso sia funzionale al disvelamento del processo di violenza simbolica alla radice della possibilità del consenso porta ad un risultato straordinariamente vicino a quello gramsciano: l'unione dialettica di Stato e società civile e la relegazione della sua distinzione a una mera funzione espositiva rappresenta il risultato del processo egemonico e la condizione di possibilità della definizione allargata dello Stato: un meccanismo molto simile, si può dire, accade in Bourdieu, considerando quanto segue:

Una cosa apparentemente banale come il fatto che il presidente Valéry Giscard d'Estaing designi una commissione presieduta da Raymond Barre per occuparsi delle politiche di sostegno all'accesso all'abitazione che nei termini debiti rimetterà un rapporto consigliando al governo di adottare una politica di aiuto alle persone anziché di aiuto al mattone in realtà si presenta come una operazione simbolica di ufficializzazione assai complessa. In tal modo viene meno ogni distinzione tra Stato e società civile. [...] Per proseguire nell'analisi della distinzione tra Stato e società civile che rinvia a una dualità che altro non è se non la trasfigurazione in termini concettuali di una distinzione assai diffusa nei dizionari si potrebbe dire, assumendo una prospettiva spinoziana, che lo Stato si presenta nella doppia veste di natura naturante e natura naturata (Ivi, 57).

La separazione tra Stato e società civile viene ad essere eliminata, esiste solo in quanto utile a fini espositivi, non corrispondenti alla realtà. Ciò perché lo Stato, una volta costruito, al termine del processo sopra descritto, diviene una visione retta e si applica a tutti gli aspetti della società, in questo modo dopo un processo in cui è natura naturata, ossia posta in palio di una lotta, diviene natura naturante, cioè principio di costruzione della società civile stessa: poiché la società civile in Bourdieu si compone di svariati campi, allora lo Stato diviene campo tra i campi, che dispone le posizioni dei singoli campi in relazione tra di loro ed in relazione allo Stato. Attraverso l'eliminazione della distinzione tra Stato e società civile si giunge ad un risultato profondamente gramsciano: in quest'ottica gli apparati egemonici gramsciani non sono altro che istituti della società civile che sono plasmati attraverso la visione dominante inculcata dallo Stato, allo stesso modo dei campi della società civile bourdieusiana che sono determinati dalla visione di Stato. Lungi dall'essere il funzionalismo del peggio, l'apparato egemonico gramsciano è il controaltare della natura naturante bourdieusiana, così che il rapporto tra Stato e società civile, attraverso un comune percorso di inclusione, ridefinisce le funzioni e insieme i meccanismi dello Stato, che si allarga in quanto alla mera funzione coercitiva sussume anche quella della produzione del consenso, della riproduzione di una *doxa*.

Gli apparati egemonici di cui parla Gramsci sono del tutto simili agli istituti privati analizzati nel meccanismo della riproduzione tipico di una prospettiva bourdieusiana:

Il sistema scolastico costituisce una formidabile istituzione volta a fare incorporare l'ufficialità, a instaurare meccanismi che potranno essere attivati in seguito: all'opposizione semplicistica Stato/società tenderei a sostituire l'idea di un continuum che consiste nella distribuzione dell'accesso alle risorse collettive pubbliche materiali o simboliche alle quali si associa il

nome di Stato. Tale distribuzione, come ogni altra all'interno di qualsiasi società è fondamento e posta in gioco di lotte permanenti e i conflitti politici rappresentano la forma più tipica in cui si esprime il tentativo di modificare questa stessa distribuzione (Ivi, 106).

Nel brano, la scuola appare un campo che non è dotato di un'autonomia propria, esso dipende infatti dalla posizione relativa nei confronti dello Stato, che è determinata dal continuum di posizioni che esso stesso traccia tra se stesso e gli istituti della società civile. La ridefinizione del rapporto tra la società civile e lo Stato appare il risultato di una lotta e tale risultato fa dell'istituzione scolastica, nel pensiero bourdieusiano, un istituto non molto diverso dalle *casematte* con cui Gramsci identifica i suoi apparati egemonici di Stato. Questo rapporto tra la società civile e lo Stato diviene dunque l'oggetto stesso del pensiero sociologico, anche quando esso non è espressamente ad esso dedicato ed è per questo che si rende necessaria l'introduzione di una nuova epistemologia sociale, in grado di spiegare il fenomeno considerato:

Esiste un'ampia schiera di sociologi che ostentando un atteggiamento anti establishment insistono sull'uso di metodi quantitativi, lavorando essenzialmente sul presente, nella pura sincronia, tramite metodi statistici. A questi si oppongono giovani sociologi la cui esponente di punta è Theda Skocpol autrice di *Stati e rivoluzioni sociali* un libro notevole che ha attirato l'attenzione di nuovi modi di fare sociologia. Quello di Skocpol è un libro importante in quanto manifesta la possibilità di fare sociologia in altro modo, basandosi su fatti di altro tipo, non quantificati ma costruiti in altro modo (Ivi, 71)⁶.

Il nuovo modo di fare sociologia di cui parla Bourdieu è appunto quello della sociologia storica, che appare l'unica via praticabile per chi si pone il problema dello Stato. Ecco come prosegue in questa direzione il pensiero bourdieusiano:

I documenti storici come tutti i documenti come un'intervista o una tabella statistica, parlando solo se si hanno delle domande da porre. A proposito di un oggetto come lo Stato, che come ripetuto più volte è particolarmente ostico in quanto iscritto nelle nostre menti, diviene necessario rendere esplicite le categorie che esso ci ha inculcato per riuscire semplicemente a vedere stupirci di cose che attraverso lo sguardo non riusciamo a cogliere proprio perché le strutture mentali sono definite in conformità con le

⁶ Il libro a cui si riferisce Bourdieu è Skocpol (1981). A questo proposito è necessario osservare come Bourdieu si dilunghi molto nell'analizzare nelle sue lezioni sullo Stato studiosi classici nella sociologia storica invitando i suoi studenti a leggerne le opere, nella sua analisi approfondita di questi tesi si rinsalda il legame tra la sua pratica sociologica e la tradizione di sociologia storica presa in esame nel presente elaborato.

strutture in base alle quali sono costruiti i determinati materiali. Kantoriwicz ha avuto il merito storiografico di ricostruire la filosofia dello Stato espressa in forma esplicita dai fondatori dello Stato in nome del principio secondo cui nelle origini le cose appaiono visibili, quelle stesse cose che poi non è più necessario dire, in quanto sono ovvie (Ivi, 96).

In questo passo è evidente come tra sociologia storica e problema dello Stato nella sua relazione con la società civile ci sia un rapporto di mutuale causalità. In questo passo in particolare appare nettissimo il doppio legame che stringe lo Stato alla teoria sociale bourdieusiana, atto a giustificare e ad illuminare retrospettivamente il percorso teorico del saggio:

Le risorse liberamente circolanti sono lo strumento di potere e di dominio dei primi accumulatori di capitale e allo stesso tempo la posta in gioco delle lotte che li vedono coinvolti. Si instaura una dialettica tra le risorse liberamente circolanti e i conflitti da esse suscitati, l'intuizione di Eisenstadt è condivisibile anche se è necessario integrarla, collocandola in un contesto più ampio che comprenda anche le risorse simboliche, L'accumulazione iniziale è resa possibile dalla presenza di risorse che si generano attraverso i conflitti che suscitano lo sviluppo di nuove risorse destinate a controllare l'uso delle altre risorse e la loro distribuzione, da qui un effetto a valanga, lo Stato nasce in questa dialettica (Ivi, 112).

Il prodotto della complessa articolazione teorica tra *habitus* capitale e campo, l'imposizione di un particolare principio di visione e divisione, la creazione di una *doxa* sono tutti elementi di una dialettica nella quale è possibile ricostruire la genesi storica dello Stato.

La posizione dello Stato nella ricerca sociale di Pierre Bourdieu si sviluppa quindi in un cerchio in cui lo Stato diventa inizio e fine di un percorso: incontrato come problema sociologico, per essere studiato necessita di una nuova cassetta degli strumenti per ritrovarsi poi al vertice del sistema epistemologico che deriva da questo percorso. In Gramsci questo schema circolare appare ancora più netto: se c'è una categoria del pensiero gramsciano studiando la quale è possibile dimostrare la profonda continuità e coerenza del pensiero del sardo tra il periodo ordinovista e i *Quaderni* è proprio quella di Stato. Se è impossibile in questa sede fare una ricostruzione storica del rapporto di Gramsci con il problema storico dello Stato, questo passo di Buci-Glucksmann basterà a giustificare questa posizione:

Il tema privilegiato per una interpretazione forte del pensiero di Gramsci è lo Stato, nella riflessione sullo Stato sono condensati tutti i temi centrali della filosofia di Gramsci, fino a disvelare un punto centrale nella riflessione gramsciana: la straordinaria resistenza delle società occidentali nei paesi

capitalistici sviluppati, tanto resistente da costringere a una riflessione su una nuova via al socialismo in questo tipo di società in cui le riserve organizzative delle classi dominanti sono in periodi di crisi più forti di quanto si potrebbe credere (1976, 33)

Nella sua argomentazione atta a dimostrare che lo Stato in Gramsci rappresenti il cuore della sua ricerca filosofica, Buci-Glucksmann centra il punto che qua interessa: tutta la riflessione gramsciana sullo Stato nasce da una reimpostazione del rapporto tra Stato e società civile, che conduce ad una presa di coscienza del tutto assimilabile a quella poco sopra descritta in Bourdieu: lo Stato e la società civile non sono divisi ma sono due momenti distinti di un'unica entità storica: lo Stato allargato. L'allargamento dello Stato deriva proprio dall'inclusione nella sua definizione del processo di dominazione per come definito all'interno del concetto di egemonia. Il forte accento sulla problematica del consenso porta a ridefinire il rapporto struttura e sovrastruttura, così che nell'unione dialettica del campo lo Stato, definito come tale, riesce a tenere insieme sia l'elemento della forza che quello del consenso. Lungi da essere un *datum* questo assetto è il risultato di una lotta tra diverse visioni particolari in contrasto, una delle quali riesce a diventare egemonica, così da imporsi come visione dominante nella pubblica opinione. Appare chiaro che il meccanismo è del tutto simile nei due autori e la distinzione tracciata da Bourdieu tra un campo e un blocco, tra gli istituti della società civile e un apparato non è altro che una distinzione terminologica, dal momento che processo e risultato appaiono del tutto convergenti. Anche Guido Liguori, uno dei massimi studiosi viventi del pensiero gramsciano, coglie bene il nesso tra necessità teorica di comprendere le dinamiche del dominio attraverso il ruolo del consenso e allargamento dello Stato:

La teoria gramsciana dell'egemonia non significa che essa riguardi solo il consenso, gli apparati egemonici. La complessità ermeneutica della categoria di Stato integrale sta nel fatto di tenere insieme forza e consenso in un nesso dialettico dove in genere in Occidente è l'elemento del consenso ad essere prevalente, senza ovviamente che la forza venga meno (2012, 54).

Ma è lo stesso Gramsci a dichiarare esplicitamente come la sua originale interpretazione del rapporto Stato- Società civile derivi in primo luogo da uno studio sull'organizzazione del consenso: egli inizialmente vuole concepire i *Quaderni* come uno studio sulla storia intellettuale italiana, cioè egli vuole indagare il ruolo dell'intellettualità italiana nella società, proprio questo studio lo porterà a incontrare il

ruolo egemonico dell'intellettualità, che fa degli intellettuali tradizionali "la più grande macchina per conformare". Così l'includere uno studio sugli intellettuali nel loro ruolo di formazione del consenso all'interno di un processo di dominazione determina l'allargamento del concetto stesso di Stato:

Lo studio che ho fatto sugli intellettuali è molto vasto, questo studio porta anche a certe determinazioni del concetto di Stato che di solito è inteso come Società politica e non come un equilibrio della società politica con la società civile (o egemonia di un gruppo sociale sull'intera società nazionale esercitata attraverso le organizzazioni così dette private, come la chiesa i sindacati e le scuole) e appunto nella società civile spesso operano gli intellettuali (1996, 211).

Quindi, in Gramsci la distinzione tra società politica e società civile rimanda alla dialettica forza consenso: gli apparati coercitivi dello Stato sono la così detta società politica, mentre gli apparati egemonici dello Stato rimandano all'egemonia di un gruppo all'interno della società con la loro funzione consensuale. La filosofia politica precedente identificava lo Stato con la sola società politica, escludendo la società civile.

Bourdieu nelle sue lezioni sullo Stato ne ha parlato come di un "giano bifronte" ossia di un oggetto sociologico a cui è impossibile attribuire una qualità marxista senza inserirne al contempo una hegeliana. Si è visto sopra, a questo proposito, come Gramsci sia in tutto e per tutto assimilato alla visione marxista: risulta allora interessante analizzare come ci sia una forte componente hegeliana nello Stato gramsciano, che non dimentica tuttavia la sua origine marxista, come invece asserisce Bobbio nel suo intervento al convegno di Cagliari del 1967. Anche in questo caso è possibile notare una interessante convergenza tra i due, che denunciano allo stesso modo la profonda ambiguità dello Stato accostando una radice hegeliana all'impostazione marxista. Scrive lo stesso Gramsci:

La dottrina di Hegel sui partiti e le associazioni come trama privata dello Stato [...] governo con il consenso dei governati, ma col consenso organizzato, non generico e vago quale si afferma nell'istante delle elezioni: Lo Stato ha e domanda il consenso, ma anche educa questo consenso, con le associazioni politiche e sindacali, che però sono organismi privati, lasciati all'iniziativa privata della classe dirigente (Q1, 116, 107).

Da questo passo in particolare si comprende come la necessità di includere la società civile nello Stato, di farne una sua emanazione, deriva proprio dalla necessità di chiarire il meccanismo psicologico che

sottende alla dominazione. Come la definizione bourdieusiana dello Stato deve giocoforza fondare quella weberiana basata sull'uso legittimo della forza fisica con il monopolio della violenza simbolica, così Gramsci sente la necessità di fondare la definizione marxiana dello Stato come monopolio della coercizione di una classe sulle altre con il monopolio di una visione del mondo che garantisca il consenso, ossia con l'egemonia. Allora violenza simbolica ed egemonia divengono la *conditio sine qua non* dell'uso della forza weberiana e marxiana e nell'inserire nella definizione dello Stato un elemento di educazione al consenso, che si opera nella società civile raggiungendo un medesimo risultato di allargamento dello Stato: «Nella nozione generale di Stato entrano elementi che sono da riportare alla nozione di società civile, nel senso, si potrebbe dire, che Stato = società politica + società civile, cioè egemonia corazzata di coercizione» (Q 6, 88, 763-764).

La stessa operazione di inclusione del consenso nel meccanismo coercitivo è operata da Bourdieu:

Diversi anni fa, ho proposto una aggiunta alla nota formula di Max Weber che definisce lo Stato come il “monopolio della violenza legittima” correggendola con l'integrazione “monopolio della violenza fisica e simbolica” nella misura in cui il monopolio della violenza simbolica costituisce la condizione per il possesso dell'esercizio della stessa violenza fisica (2012, 14).

Il centro dell'operare della violenza simbolica e dell'egemonia dello Stato nella società civile diviene allora la formazione di quella *doxa* che accorda automaticamente il consenso, e che in Gramsci prende il nome di opinione pubblica. Così la riproduzione dell'ordine dominante passa attraverso la creazione di questa sottomissione di natura *doxica* in Gramsci non meno che in Bourdieu:

Ciò che si chiama opinione pubblica è strettamente connesso con l'egemonia politica, è cioè il punto di contatto tra la società civile e la società politica, tra il consenso e la forza. Lo Stato, quando vuole iniziare un'azione poco popolare crea preventivamente l'opinione pubblica adeguata, cioè organizza e centralizza certi elementi della società civile. [...] Esiste una lotta per il monopolio degli organi dell'opinione pubblica, giornali, partiti, parlamento, in modo che una sola forza modelli l'opinione pubblica e quindi la volontà politica nazionale, disponendo i discorsi in un pulviscolo individuale e disorganico (Q7, 914, 83).

Il passo riportato permette di ricollegarsi alla questione bourdieusiana degli atti di Stato. Nel discorso sugli atti di Stato, Bourdieu insiste su come non sia tanto l'atto in sé a definire lo Stato, quanto piuttosto il

fatto per cui questo atto è riconosciuto come legittimo, e i riconoscimento di legittimità si lega strettamente alla formazione di un'opinione pubblica che perpetua nella società civile l'operare dello Stato. Ancora una volta spicca la comune matrice culturale del discorso bourdieusiano e gramsciano, l'opinione pubblica è il risultato di una battaglia che interessa l'accordo delle sovrastrutture alla struttura nel blocco storico gramsciano e le strutture cognitive e quelle esterne nell'incontro tra *habitus* e campo in Bourdieu: «Le idee e le opinioni non nascono spontaneamente nel cervello di ogni singolo, hanno avuto un centro di irradiazione e diffusione» (Q9, 69, 1140).

Questo centro è lo Stato, che attraverso il meccanismo descritto educa al consenso: allora in Gramsci e Bourdieu è interessante notare questa comune posizione centrale dello Stato da cui si irradiano gli istituti della società civile. Buci-Glucksmann come già evidenziato in precedenza si è posta la questione di un possibile accostamento in questa direzione tra i due pensatori. È possibile asserire che l'intermediario tra i due nella visione della Buci-Glucksmann, in cui, bisogna dire, questa prospettiva è abbozzata *en passant*, senza l'approfondimento che meriterebbe, è Althusser, di cui ella riporta la seguente citazione:

Gramsci, per quanto ne sappiamo, è il solo che si sia avanzato sulla via che noi indichiamo, ha avuto questa idea singolare, che lo Stato non si riduceva ad essere apparato repressivo di Stato, ma comprendeva un certo numero di istituzioni della società civile, la chiesa, la scuola, i sindacati etc. Gramsci, sfortunatamente non ha sistematizzato queste intuizioni che sono rimaste allo stato di annotazioni acute, ma parziali (1976, 64).

Si può allora asserire che Bourdieu abbia contribuito a riprendere le intuizioni acute ma parziali di Gramsci per risistemizzarle in una teoria sociale che è stata capace di assegnare il giusto ruolo allo Stato nell'organizzazione della società. Buci-Glucksmann utilizza a più riprese Althusser per interpretare il pensiero gramsciano; anche nella sua esposizione dell'allargamento dello Stato ella asserisce che “si compie attraverso l'incorporazione in esso dell'egemonia e del suo apparato in termini althusseriani: funzionamento mediante coercizione e funzionamento mediante consenso”. Sarebbe interessante, ma non è possibile avventurarsi in questa strada in questa sede, indagare il reale ruolo di intermediazione di Althusser tra questi due pensatori. La comune soluzione a cui arrivano i due è quella di inserire le casematte della società civile come elementi in grado di assicurare il processo di riproduzione.

Nella forma di un progetto metodologico parzialmente realizzato, Gramsci individua le grandi articolazioni di tale apparato: case editrici, giornali, riviste, periodici e bollettini parrocchiali. Per sei anni a partire dal 1929 egli raccoglie e classifica tutto questo materiale al fine di esplorare il complesso formidabile di trincee e fortificazioni della società civile (Ivi, 97).

Da qui si evince come questa ricerca sui fondamenti comuni dell'evoluzione di due teorie sociali tra di loro convergenti nel concetto di allargamento dello Stato possa avere una utilità anche nel campo della ricerca sociale: È possibile quindi inserirsi nella tradizione di questi due autori per cui la visione teorica non è mai distaccata dall'impegno sociale di denuncia delle aberrazioni del mondo sociale. La consapevolezza che queste due teorie abbiano potuto significare qualcosa nella ridefinizione delle scienze sociali contemporanee sprona a proseguire in questo studio per cercare di indagare quale sia l'effettivo ruolo dello Stato nella produzione e riproduzione all'interno delle società contemporanee.

5. CONSIDERAZIONI CONCLUSIVE E POSSIBILI SVILUPPI DELLA RICERCA

Il presente saggio ha avuto l'obiettivo di ampliare lo sguardo sulla comparazione tra Gramsci e Bourdieu, con riferimento al concetto di dominazione, partendo dalla critica del contributo di Burawoy *The Roots of Domination*. Attraverso un metodo filologicamente attento a restituire la genuinità dei testi, letti attraverso la lente critica della più accreditata letteratura secondaria, si è cercato di ricostruire i due apparati teorici che sottendono al concetto di dominazione nei due autori, in una prospettiva comparata. Un'opera di decostruzione delle due teorie sociali ha permesso di fare un passo indietro rispetto al ragionamento di Burawoy, propedeutico per arrivare alla conclusione che è nello Stato e in un ragionamento di carattere storico, che in entrambi si risolve la questione fondamentale della dominazione. Ripercorrere in modo comparato tre sviluppi teorici molto densi nei due autori ha permesso di trovare nello Stato il cuore della teoria delle rispettive teorie della dominazione.

L'obiettivo di questo studio è quindi raggiunto nel momento in cui riesce a restituire la complessità di due teorie sociali e a rendere il significato dei punti di convergenza emersi in sede di comparazione. Spostare l'attenzione sullo Stato come punto di arrivo e partenza di questi due discorsi teorici è il contributo che questo saggio intende dare al dibattito. Tuttavia, come spesso accade nella ricerca, il lavoro non è

terminato e lascia spazio ad ulteriori sviluppi di varia natura. In primo luogo è possibile ampliare l'analisi in una prospettiva di storia del pensiero politico e sociale, inserendo nel dibattito sulla dominazione e lo Stato altri autori, su tutti Foucault, già richiamato nell'analisi di un riferimento fondante il presente contributo, il libro *Gramsci e lo Stato* di Buci-Glucksman. A partire da qui una più ampia riflessione sullo Stato come luogo della sociologia storica nel Novecento appare interessante e ricco di possibili sviluppi.

Tuttavia è possibile riprendere i risultati parziali di questa comparazione anche in una prospettiva di ricerca sociale, in quanto lo Stato oggi è soggetto a processi che ne mettono in questione il ruolo di oggetto cardine del pensiero politico e sociologico. Può essere allora interessante analizzare gli attuali processi di dominazione al di là dello Stato, riflettendo sul suo riposizionamento nella logica della dominazione e sul suo ruolo con riferimento ai processi indicati nel corso del testo. Questi sono solo due dei tanti percorsi di ricerca che un lavoro teorico e filologico sul concetto di dominazione in Gramsci e Bourdieu può sollevare, e sui quali ho intenzione di lavorare nel prossimo futuro per ampliare la prospettiva di questo interessante dibattito. Ciò non significa che non ci siano molti altri possibili spunti di ricerca in vari settori delle scienze politiche e sociali che la lettura di questi due pensatori ancora oggi sollecitano. Nel campo dei *development studies* della *international political economy* o dei movimenti sociali, sono molti gli autori che si rifanno alle categorie di Gramsci e Bourdieu passate in rassegna in questo testo. Ciò da un lato spinge ad inserirsi in questi dibattiti carichi di conseguenze teoriche e dall'altro sottolinea ancora di più la dimensione di grandi classici dei due autori cui il presente studio è dedicato.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALTHUSSER, L. (1976). *Sull'ideologia*. Bari: Edizioni Dedalo.
- BOBBIO, N. (1969). *Gramsci e la concezione della società civile*. In AA.VV., *Gramsci e la cultura contemporanea*. II voll., Roma: Editori Riuniti: 162-180.
- BON, F., SCHEMEIL, Y. (1980). La rationalization de l'inconduite, comprendre le statut de politique chez Pierre Bourdieu. *Revue française de science politique* 30(6), 1198-1228.
- BOSCHETTI, A. (2003). *La rivoluzione simbolica di Pierre Bourdieu con un inedito e altri scritti*. Venezia: Marsilio,
- BOURDIEU, P. (1970). *La Riproduzione*, Brossura Guaraldi, Roma, 2006.
- (1991). La noblesse d'état. *Revue française de pédagogie*, 94, 93-98.
- (1993). *La miseria del mondo*. Milano-Udine: Mimesis, 2015.
- (1993). *Risposte per una antropologia riflessiva*. Torino: Bollati Boringhieri, 1992.
- (1994). *Ragioni Pratiche*. Bologna: Il Mulino, 2009.
- (1997). Da la maison du roi à la raison d'état (un modèle de la genèse du champ bureaucratique). *Actes de la recherche en sciences sociales*, 117, 56-68.
- (1998). *Il dominio maschile*. Milano: Feltrinelli, 2014.
- (2012). *Sullo Stato, corso al collège de France (1898-1990)*. Milano: Feltrinelli, 2012.
- BUCH-GLUCKSMANN, C. (1976). *Gramsci e lo Stato*, Roma: Editori Riuniti.
- BURRAWOY, M. (2012). The roots of dominations: beyond Gramsci and Bourdieu. *Sociology*, 46(2), 187-206.
- CARO, J.Y. (1980). La sociologie de Pierre Bourdieu: éléments pour une théorie du champ politique. *Revue française de science politique*, 30(6), 1171-1197.
- DEGIOVANNI, B., GERRATANA, V., PAGGI, L. (1977). *Egemonia, Stato, partito in Gramsci*. Roma: Editori Riuniti.
- FEMIA, G.V. (1981). *Gramsci's political thought: Hegemony, Consciousness and the Revolutionary process*. Oxford: Oxford University Press.
- GENET, J.-P. (2014). À propos de Pierre Bourdieu et de la genèse de l'État moderne. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 201-202, 98-105.
- GRAMSCI, A. (1996). *Lettere dal carcere*. A cura di A. Santucci, Palermo: Sellerio.
- (2000). *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*. Roma: Editori Riuniti.
- (2007). *Scritti scelti*, cur. M. Gervasoni, Milano: Rizzoli.
- (2010). *Il Risorgimento e l'unità d'Italia*, Roma: Donzelli.

- (2010). *Il Risorgimento e l'unità d'Italia*. Roma: Donzelli.
- (2012). *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*, Roma: Brossura.
- (2012). *Il moderno principe*. A cura di Carmine Donzelli, Roma: Donzelli.
- (2014a). *Quaderni del carcere*. A cura di Valentino Gerratana, Torino: Einaudi.
- (2014b). *La Questione Meridionale*. A cura di N. Dalla Chiesa, Milano: Melampo
- GRUPPI, L. (1972). *Il concetto di egemonia in Gramsci*, Roma: Editori Riuniti
- LIGUORI, G. (2012). *Gramsci conteso, interpretazioni, dibattiti e polemiche*. Roma: Editori Riuniti.
- , VOZA, P. (2009). *Dizionario gramsciano, 1926-1937*. Roma: Carrocci. Disponibile online
- MARINETTO, T. (2007). *Social Theory, the State and modern society, the State in contemporary social thought*. New York: Open University Press.
- MARX, K. (1857). *Per la critica dell'economia politica*. In Id., *Il Capitale*, Vol. II, Torino: Einaudi, 1975, 15-27.
- , ENGELS, F. (1846). *L'ideologia tedesca*. Roma: Editori Riuniti, 1967.
- PACI, M. (2013). *Lezioni di sociologia storica*. Bologna: il Mulino.
- PAOLUCCI, G. (2009). *P. Bourdieu. Strutturalismo costruttivista e sociologia relazionale*. In Ghisleni M., Privitera W., *Sociologie contemporanee*. Novara: Utet Universitaria, 77-115.
- PENNUCCI, N. (2017). La teoria della dominazione in Gramsci e Bourdieu. Una lettura critica. *The Lab's Quarterly*, 3, 7-32.
- SKOCPOL, T. (1979). *Stati e rivoluzioni sociali: un'analisi comparata di Francia, Russia e Cina*. Bologna: Il Mulino, 1981.
- SPRIANO, P. (1964). *L'occupazione delle fabbriche, settembre 1920*. Torino: Einaudi.
- (1971). *L'ordine nuovo e i consigli di fabbrica*. Torino: Einaudi.
- TEXIER, J. (1969). *Replica a Norberto Bobbio*. In AA.VV.. *Gramsci e la cultura contemporanea*. II voll. (pp. 181-186). Roma: Editori Riuniti.
- TILLY, C. (2001). Historical Sociology. *International Encyclopedia of the Behavioral and Social Sciences*, 10, 6753-6757.
- WACQUANT, L. (2005). *Pierre Bourdieu and Democratic Politics*. Cambridge: Polity Press.
- WEBER, M. (1922). *Economia e società. Dominio*. Milano: Donzelli, 2012.
-

LA SELF-PERSONALIZZAZIONE DEI LEADER POLITICI SU TWITTER

Tra professionalizzazione e intimizzazione

di *Rossella Rega, Roberta Bracciale**

Abstract

The study focuses on the personalization strategies of political leaders on Twitter, in order to verify how the dimensions of personalization of politics typical of television setting are adapted in the new digital habitat. Following the selection of specific indicators the research analyses the tweets produced by the main Italian leaders over a year and a half. The multiple correspondence analysis (MCA) has identified three specific self-personalization strategies: (i) Professional Leader, (ii) Intimate Persona, (iii) Intimate Leader, which have been related with the average of the likes received. The results confirmed that the adoption of personalized strategies is now part of the leaders' communicative preferences particularly through messages aimed at presenting their most intimate and personal side. At the same time, the research showed the users' preferences for these strategies aimed at strengthening the sense (or illusion) of greater intimacy with the politician. From this perspective the study also allows to understand the meaning that arenas like Twitter offer to the process of "shortening the distances" between citizens and political representatives. In this regard, we point out that the transition from TV to social media further accentuates personalization, giving politicians entire control over their self-disclosure activities.

Keywords

Intimization, Personalization, Political Leaders, Popularization, Social Media

* ROSSELLA REGA: Università Sapienza di Roma (corresponding author).

Email: rossella.rega@uniroma1.it.

ROBERTA BRACCIALE: Università di Pisa (corresponding author)

Email: roberta.bracciale@unipi.it

1. INTRODUZIONE

La diffusione dei social media tra gli attori politici ha contribuito a rinnovare forme e linguaggi della comunicazione politica, offrendo a candidati e leader ulteriori opportunità di personalizzare le proprie modalità di comunicazione (Leenders, 2015; Vergeer, Hermans, Sams, 2011). Attraverso i social networks sites, i politici possono gestire agevolmente la propria *self-presentation* (Kruikemeier *et al.* 2016) e controllare i propri flussi informativi, aggirando il ruolo degli intermediari tradizionali, quali giornalisti e media (Vergeer, Hermans 2013). L'autonomia dei politici, inoltre, aumenta anche rispetto ai partiti di riferimento, poiché si semplifica la possibilità di aprire canali di comunicazione diretta con i cittadini, indipendenti dagli apparati di partito (Vergeer, Hermans 2013). Sebbene la tendenza a una politica *candidate centered* (Wattenberg, 1990), preceda la diffusione dei social media, questi ultimi stanno senz'altro offrendo un ulteriore slancio a tali processi (Van Santen, Van Zoonen, 2010), spingendo l'arena politica verso campagne più personalizzate (Enli, Skogerbø, 2013: 758). Accanto ai tre modelli di campagna identificati da Pippa Norris (pre-moderna; moderna; professionale; 2000), si è pertanto affermata la *individualized campaign* o *personal campaign* (Kruikemeier 2016). Si tratta di uno stile di campagna che, grazie all'impiego di *personally-kept web platform* (Vergeer e Hermans 2013: 5) quali Facebook e Twitter, fa proprio dell'interattività e della personalizzazione i suoi attributi costitutivi. Attraverso queste piattaforme i politici possono prendere parte attiva nel processo di personalizzazione, che non si limita più ad essere «something “done to” politics or politicians», ma diventa una strategia attuata direttamente dai soggetti (*self-personalization*), quale parte costitutiva della nuova modalità di fare campagna (McGregor, 2017: 3). Finora, la maggior parte degli studi sulla personalizzazione si è concentrata sul primo processo (*something done to politicians*), esaminando lo sviluppo di questo fenomeno in relazione alla copertura mediatica (Balmas, Sheaffer, 2014) come conseguenza del processo di mediatizzazione della politica (Campus 2010; Mazzoleni, Schulz, 1999).

Con l'obiettivo di focalizzare l'attenzione alle strategie di personalizzazione promosse direttamente dai politici, l'articolo si propone di esaminare i tratti della *self-personalization* su Twitter dei leader italiani. Nello specifico, si intende analizzare in che modo le dimensioni della personalizzazione della politica tipiche dell'ambiente televisivo (privatizzazione, emozionalizzazione, individualizzazione)

(Van Santen, Van Zoonen, 2010; Van Aelst *et al.*, 2012) si riconfigurano e riadattano nell'habitat digitale e attraverso quali modalità comunicative si traducono su Twitter. L'ipotesi che guida la ricerca è che, all'interno del contesto dei social media, le dimensioni del concetto utilizzate per i media mainstream non siano più sufficienti per spiegare il fenomeno. I tratti distintivi della comunicazione politica contemporanea – disintermediazione, self-promotion, informalità e interazione diretta con i followers (Chadwick 2013; Stanyer, 2008) – sollecitano gli attori politici a usare strategie eterogenee per conquistare consensi e visibilità. Sebbene tali tendenze siano direttamente legate al processo di personalizzazione della politica nei suoi vari livelli (personalizzazione istituzionale, mediatica, comportamentale; Rahat, Sheaffer, 2007) e alla conseguente centralità dei politici come “private persona” (Van Aelst *et al.*, 2012), all'interno di un'arena priva di *gatekeeper* e vincoli economici stringenti come Twitter (Gross, Johnson, 2016), la personalizzazione può infatti trovare terreno ancora più fertile.

A partire da queste premesse l'articolo si propone di individuare dimensioni e indicatori specifici del processo all'interno dei social media. Il paragrafo che segue affronta una ricognizione della letteratura sul fenomeno della personalizzazione della politica e le declinazioni specifiche di questo processo nell'ambito dei social media. Al disegno della ricerca e alla metodologia sarà destinato il terzo paragrafo, e infine saranno presentati i risultati emersi dell'analisi e discusse le loro implicazioni.

2. LA PERSONALIZZAZIONE DELLA POLITICA TRA MEDIA MAINSTREAM E SOCIAL MEDIA

La personalizzazione della politica si è ormai affermata come un fenomeno trasversale a tutte le principali democrazie occidentali, a partire dalla centralità acquisita dalla figura del leader a svantaggio di quella dei partiti e dei programmi politici (Mancini, 2011). Alla base di questo processo vanno ricordate quelle trasformazioni del sistema politico caratteristiche della terza fase della comunicazione politica (Blumberg, Kavanagh 1999), con il declino dell'identificazione e adesione al partito, l'indebolimento delle ideologie, l'affermazione della *life-style politics* e *identity-politics* (Dalton *et al.* 2000; Langer 2007), parallelamente all'emergere di un elettorato fluttuante (Norris, 2000). In questo contesto l'interesse degli studiosi nei confronti della personalizzazione della politica è cresciuto negli ultimi decenni in maniera significativa

(Swanson e Mancini, 1996), nonostante le interpretazioni e i risultati ottenuti siano apparsi disomogenei e spesso contraddittori (Holtz-Bacha, Langer, e Merkle, 2014). In ogni caso, se la stessa definizione e operazionalizzazione del concetto cambia a seconda delle discipline e degli approcci (Van Aelst *et al.*, 2012), esiste una sostanziale convergenza nel riconoscere che si tratta di un processo in evoluzione costante, complesso e multidimensionale (Karvonen, 2010; Kriesi, 2012), rispetto al quale i mass media svolgono un ruolo essenziale (Holtz-Bacha *et al.*, 2014; Mancini, 2011). La *media personalization* si caratterizza del resto come il campo di studio più frequentato dalla ricerca internazionale riguardante la comunicazione politica (Balmas, Sheaffer, 2014). Nel merito è stata evidenziata una tendenza intrinseca dei media, e specialmente della televisione, a personalizzare la cronaca politica concentrando l'attenzione sugli individui anziché su istituzioni politiche. In un contesto di concorrenza e ridimensionamento dell'impegno politico formale dei cittadini, il *focus* dei giornalisti sui leader e sulle loro personalità, che risponde all'obiettivo di semplificare il *coverage* e renderlo più attraente per il pubblico, produce come conseguenza un processo di *politicization of the private persona* (Langer, 2007: 379). Se da un lato tale processo indirizza l'attenzione sulla "persona", ovvero sul leader inteso come "essere umano", contemporaneamente la sfera personale è a sua volta politicizzata. Non soltanto infatti è resa visibile e pubblica da parte dei giornalisti, ma è anche oggetto della loro valutazione al fine di legittimare valori politici e *policy* dell'attore pubblico. Ad alimentare questo processo è importante ricordare, accanto al ruolo dei media, quello dei leader stessi, che, sfruttando la copertura mediatica *soft*, puntano a intercettare gli elettori meno interessati alla politica formale e ad apparire emotivamente più vicini e simili alle persone "comuni" (Langer, 2010).

Il processo di pubblicizzazione delle informazioni e dell'immaginario relativi alla *personal life* del politico è oggetto specifico dell'attenzione di Stanyer (2013), che identifica tre principali ambiti coinvolti in questa dinamica: (i) il dominio personale (*Politicians as a Person*), riguardante la vita intima del politico (sessualità, abitudini e gusti); (ii) il dominio relazionale (*Relationships and Family life*), che coinvolge le relazioni amicali, sentimentali e familiari del soggetto; (iii) il dominio relativo agli spazi personali (*Personal Leaving Spaces*), in cui si muove il politico al di fuori del suo ruolo pubblico. La narrazione mediale di questi tre ambiti dà luogo al processo di *Intimate politics*, che può essere di natura scandalistica, quando i media rivelano fatti e vicende relativi al retroscena della vita privata

dell'attore politico (*scoop*), oppure consensuale quando si tratta di una scelta volontaria di *self-disclosure* da parte del soggetto.

Sul tema più generale della *media personalization*, invece, van Santen e van Zoonen (2010; 2011) riconducono il concetto a tre principali dimensioni: (i) la *individualization*, che fa riferimento all'attenzione dei media per i tratti, le competenze e le qualità individuali dell'attore politico; (ii) la *privatization*, che indica il passaggio dalla sfera politica a quella personale attraverso una crescente attenzione dei media per la vita privata (famiglia, educazione, ecc.) e gli interessi dei politici (hobby, tempo libero, gusti, etc.); (iii) l'*emotionalization* che rimanda ai sentimenti ed emozioni personali dei leader. Nel confermare il trend della personalizzazione in ambito televisivo, le autrici evidenziano anche come «the growing use of email and websites, and more recently weblogs and social network sites such as Twitter, Facebook [...] could be seen as a sign of increasing personalization, since these instruments are designed to facilitate a direct link between sender (politician) and receiver (citizen), and vice versa» (Ivi: 65).

Nel solco di quella intuizione, studi più recenti hanno evidenziato come i rappresentanti politici stiano effettivamente dando vita sui social media a diverse forme di personalizzazione e che tali modalità comunicative possono favorire una serie di effetti positivi riguardo alla gestione del consenso e, più in generale, del rapporto con i cittadini (Evans, Cordova, Sipole, 2014; Golbeck, Grimes, Rogers, 2010; Graham, Jackson, Broersma, 2014; Meeks, 2016b).

Rispetto ai website, che avevano permesso agli attori politici di perfezionare la cura della propria immagine pubblica, le piattaforme social offrono infatti l'opportunità di promuovere un lato più spontaneo e intimo di sé per avvicinarsi alla *constituency* (Hendricks, Shill 2016). La loro connotazione di spazi "semi-pubblici" e "semi-privati" gestiti direttamente dai politici (Enli, Skogerbø, 2013), rende più sfumati i confini tra l'immagine pubblica veicolata dal soggetto politico e la diffusione di un lato più personale e privato (Rega, Lorusso, 2014).

La scelta di presentarsi in una veste più accessibile e più informale (McGregor, 2017), rispetto a quella tradizionalmente associata alle cariche istituzionali, aumenta il senso di vicinanza e connessione con gli elettori (Kruikemeier *et al.* 2013; Lee, Oh, 2012; Meeks, 2016a; Vergeer, Hermans, Sams, 2011) e amplia i giudizi favorevoli nei loro confronti, con effetti concreti anche nelle scelte di voto (Meeks, 2016b). In particolare, quando gli attori politici disvelano elementi della propria vita privata, aggiungono un tocco di intimità all'attività politica, aiutando i cittadini a identificarsi più immediatamente con le loro

vicende e le *issues* proposte (Lee e Oh, 2012; Meeks 2012). Nell'ambito di Twitter e di Facebook una conferma in questo senso è rappresentata dal fatto che i messaggi così caratterizzati innescano un numero di reazioni più elevato da parte degli utenti sotto forma di like e commenti su Facebook (Bene, 2016; Gerodimos, Justinussen, 2015) o un maggiore numero di risposte dirette su Twitter (Lawrence *et al.* 2016). In particolare, la scelta dei leader di condividere proprie fotografie, funzionali a mettere in scena una veste più umana, sembra avere il vantaggio specifico di contribuire a migliorare la relazione con i giovani e il giudizio favorevole degli elettori (Jung, Tay, Hong, 2017). Rispetto alle immagini pubblicate nei media tradizionali, i social media offrono l'opportunità di poter scegliere più direttamente quali fotografie o video diffondere e di selezionare, ad esempio, quelle immagini che li ritraggono all'interno di contesti informali, familiari o comunque esterni al proprio ruolo pubblico, utili a trasmettere la sensazione di un contatto più diretto e immediato con i cittadini (Jung *et al.*, 2017). Tra queste pratiche di condivisione online delle fotografie personali, il selfie rappresenta una forma di auto-rappresentazione fortemente ritualizzata, in cui il senso di autenticità trasmesso è ancora più evidente. Sfruttando alcune caratteristiche distintive dei selfie, e in particolare lo sguardo diretto, i politici hanno imparato a utilizzarli come vera e propria manifestazione della propria spontaneità (Farci e Orefice, 2015a).

Nelle variegata modalità d'uso che offrono, dunque, i social media hanno aperto la strada a nuove forme di personalizzazione e intimizzazione del rapporto con i cittadini, uscendo dal vincolo delle dichiarazioni formali imposte dalla comunicazione dei partiti (Graham *et al.*, 2017). Dal punto di vista della sua traduzione empirica, la personalizzazione nei media online è stata studiata facendo riferimento ai contenuti che i politici pubblicano nei diversi spazi online. Ad esempio, le biografie inserite nei website (Hermans, Vergeer, 2013), le immagini pubblicate su Instagram (Jung *et al.*, 2017), i post su Facebook (Bene, 2017) e su Twitter (Kruikemeier *et al.* 2013, McGregor, 2017, Meeks, 2017, Meeks, 2016a).

Alcuni studi (Bentivegna 2015; Kruikemeier *et al.* 2013), operazionalizzano la personalizzazione secondo le stesse dimensioni utilizzate nella ricerca sui mass media (van Santen e van Zoonen, 2010; 2011): i) post dei leader in cui si evidenziano le competenze e le attività politico-professionali (*individualization*); ii) post contenenti rivelazioni personali e riferimenti alla vita privata che portano a un collasso dei confini tra il sé pubblico e quello privato (*privatization*); iii) post in cui vengono condivise emozioni personali legate alle

attività politiche (*emozionalization*).

Comunque le si declini, si tratta di strategie efficaci non solo a far risonare i post personalizzati all'interno dei media tradizionali, ma anche a sollecitare quel livello di *intimacy* e prossimità con i cittadini – un tempo affidato principalmente al mezzo televisivo (Jamieson, 1988) – utile a coinvolgerli nella campagna. Il processo avviato con la televisione di “costruzione del politico come persona”, piuttosto che come rappresentante di un partito o di un'ideologia (Van Zoonen, 1998), trova dunque nei social media una spinta ulteriore. La crescente importanza costruita intorno alla rappresentazione del politico come persona “ordinaria” (Van Aelst *et al.*, 2012) sembra pertanto adattarsi (e intensificarsi) all'ingresso dei social media nelle strategie di comunicazione politica (Hermans, Vergeer, 2013: 73).

In Italia, nello specifico, il processo di personalizzazione è stato caratterizzato da una rapidità e vastità di diffusione inusuali (Campus, 2010). Infatti, la crisi che ha colpito i partiti della “Prima Repubblica” ha rafforzato in breve tempo il ruolo del leader all'interno della sfera pubblica e la sua centralità rispetto ai partiti si è consolidata come scorciatoia cognitiva utile agli elettori per orientarsi rispetto alla confusione che derivava dalle nuove opzioni disponibili. Parallelamente a queste spinte, i media hanno a loro volta svolto un ruolo essenziale nel contribuire al rafforzamento di un modello di comunicazione politica basato sul leader. La televisione, che a cavallo tra la “Prima” e la “Seconda Repubblica” si caratterizza per una rappresentazione fortemente spettacolarizzata delle elezioni (Mazzoleni, 1998), diventa il nuovo “campo di battaglia” e la nuova “piazza” in cui si ridisegnano le forme di partecipazione e i rapporti tra cittadini e politici che caratterizzavano la “Prima Repubblica” (Diamanti, 2009: 28). Se la particolarità della situazione italiana rispetto ai media *mainstream* è riassumibile nell'esperienza di Silvio Berlusconi, che incarna i concetti di personalizzazione della politica e leaderizzazione (Calise, 2005; Campus, 2010; Diamanti, 2009; Mazzoleni, 1998), diversi sono gli aspetti ancora da indagare rispetto al ruolo che occupano i social media nelle nuove strategie di comunicazione dei leader.

Le ricerche sinora condotte hanno evidenziato un'attenzione più mirata dei leader alle pratiche di *self-promotion* che non alla costruzione di un rapporto intimo e immediato con i cittadini (Bentivegna, 2014; 2015). Tentativi in questo senso sono stati compiuti, ad esempio, attraverso la realizzazione di “*Questions and Answers*” online con i pubblici su Twitter e Facebook (Rega, 2016), o nell'uso di Twitter come canale attraverso cui dare visibilità a momenti di

retroscena della vita pubblica e fare incursioni nella dimensione privata dei soggetti (Bentivegna, 2015; Rega, Lorusso, 2014). Se queste modalità comunicative sembrano apparentemente aprire la strada a un processo di intimizzazione del rapporto con gli elettori, occorre in realtà valutare anche che nei social media sono direttamente gli attori politici a decidere cosa rendere pubblico del proprio privato. Dal momento che la linea di confine tra “scena” e retroscena” è informativa e non necessariamente fisica (Meyrowitz, 1995: 63, ed.or. 1985), la pubblicazione negli account di materiali testuali o fotografici riguardanti il “dietro le quinte” dell’attività pubblica, conferisce a quel retroscena il ruolo di nuovo palcoscenico. In altre parole, sembra possibile parlare di un rinnovamento della «recita politica», che nel passaggio dalla televisione ai social media accentua ulteriormente il processo di personalizzazione, con l’esito di produrre nei pubblici un’illusione di intimità. Da queste premesse emerge la necessità di indagare con più attenzione le caratteristiche di questa nuova “messa in scena” politica, esaminando in che modo i leader italiani si stiano appropriando delle nuove piattaforme bilanciando il formalismo del ruolo pubblico con l’informalità dell’apparente disvelamento privato.

3. LA PERSONALIZZAZIONE DELLA POLITICA TRA MEDIA MAINSTREAM E SOCIAL MEDIA

3.1. *Ipotesi e domande di ricerca*

Muovendo da queste premesse, la ricerca si propone di indagare come si sviluppa la *self-personalizzazione* dei leader su Twitter, a partire dalla individuazione di indicatori basati sulle *features* della piattaforma, nell’ambito della logica dei social media. Le principali ipotesi che guidano il lavoro sono dunque le seguenti:

HP1: La comunicazione dei leader su Twitter si caratterizza per un ampio ricorso alla *self-personalization* piuttosto che su una strategia comunicativa non personalizzata.

HP2: La strategia di personalizzazione viene costruita prevalentemente attraverso l’adozione di forme di intimizzazione del rapporto con la constituency attraverso il disvelamento della “persona comune” piuttosto che su competenze e capacità di leadership del politico.

HP3: Le azioni comunicative basate sulla personalizzazione fanno registrare un maggiore apprezzamento da parte degli utenti, soprattutto quando vengono adottate modalità di intimizzazione.

Sulla base di queste ipotesi, le domande di ricerca sono:

RQ.1 Quali sono le strategie comunicative in cui si articola la personalizzazione su Twitter?

RQ.2 Quali tra queste strategie risulta essere più utilizzata?

RQ.3 Il livello di coinvolgimento degli utenti aumenta quando il leader ricorre a strategie personalizzate? Rispetto a quali nello specifico?

3.2. *Definizione operativa della personalizzazione nei social media*

La prospettiva adottata nella presente ricerca è di considerare la personalizzazione come un processo che si muove lungo un continuum che vede, da un lato, la dimensione della “politica come professione” (Weber, 1948; ed. or. 1919) e dall’altro quella della “politica come intimizzazione” (Stanyer, 2013). Nel primo caso, sebbene il discorso di Weber sulle qualità dell’uomo politico (senso di responsabilità, passione, lungimiranza) sia più ampio, si intende evidenziare la dimensione professionale dell’attività politica; il ruolo pubblico del leader, le sue competenze, la sua integrità e capacità di leadership. L’autopromozione su Twitter di questa dimensione si traduce sia nella pubblicazione di post riguardanti le attività di campagna elettorale, l’aggiornamento sulle attività lavorative, gli appuntamenti e l’agenda del leader (Kruikemeier *et al.* 2013), sia nella condivisione di messaggi che evidenziano le qualità, performances e competenze del leader (Hermans, Vergeer; 2013; Lau, Rovner, 2009). Sul piano iconografico questa forma di personalizzazione richiama le attività di pubblicazione all’interno degli account di materiale fotografico e video riguardanti la partecipazione del leader a eventi pubblici e ufficiali (incontri internazionali, celebrazioni pubbliche, cene ufficiali), attraverso i quali rilanciare e rafforzare il proprio profilo politico-istituzionale (Farci, Orefice, 2015).

La politica come intimizzazione, invece, fa riferimento alla riduzione delle distanze tra leader e cittadini realizzato attraverso la promozione della sfera privata e personale dell’uomo politico. L’*Intimate Politics* (Stanyer, 2013) si traduce nella messa in scena su Twitter del dominio personale e intimo del soggetto politico, delle sue relazioni amicali e familiari e degli spazi personali entro cui si muove al di fuori del suo ruolo pubblico. La condivisione di tweet contenenti rivelazioni personali (*self-disclosure*; Lee, Oh, 2012) e riferimenti alla sua vita familiare e privata, può passare anche attraverso il registro iconografico, con la pubblicazione di foto e video riguardanti i momenti di tempo libero, il “dietro le quinte” dell’attività lavorativa o i retroscena della vita domestica e familiare. In questa dimensione rientra anche l’emozionalizzazione applicata alla politica, l’obiettivo

cioè di condividere attraverso Twitter emozioni e sentimenti legati all'attività politica (Kruikemeier *et al.* 2013).

Con l'obiettivo di esaminare queste forme di *self-personalization* dei leader nei social media, sono stati selezionati i seguenti indicatori, sia iconici, sia testuali, che sono stati utilizzati per costruire una scheda di analisi del contenuto standardizzata.

Tab. 1. *Indicatori della personalizzazione su Twitter: la politica come professione*

INDICATORE	DEFINIZIONE OPERATIVA (CONTENUTO DEL TWEET)
Link Leader Platform	Link alla/e piattaforma/e del leader (sito, blog, altri social network).
Photo/Video Media	Foto del leader durante interviste e conferenze stampa; estratti video da talk-show e programmi tv, etc.
Photo/Video Political Events	Foto/Video del leader durante eventi, riunioni istituzionali, conferenze, appuntamenti ufficiali, etc.
Campaign Update	Promozione della campagna elettorale (eventi, appuntamenti, comizi).
Work Update	Aggiornamento sulle attività lavorative e politiche; aggiornamento sulle posizioni/dichiarazioni politiche del leader.
Leader Promotion	Autopromozione delle proprie qualità, competenze, abilità e capacità di leadership.

Tab. 2 *Indicatori della personalizzazione su Twitter: la politica come intimitizzazione*

INDICATORE	DEFINIZIONE OPERATIVA (CONTENUTO DEL TWEET)
Selfie	Autoscatto fotografico del leader.
Photo/Video with Family and Friends	Foto/Video riguardanti il dominio relazionale del leader (famiglia, amici, amori, etc.).
Photo/Video with People	Foto/Video del leader con persone comuni.

INDICATORE	DEFINIZIONE OPERATIVA (CONTENUTO DEL TWEET)
Photo/Video Backstage	Foto di backstage dall'orario di lavoro (pause, momenti "dietro le quinte", etc.).
Screenshot Leader Contents	Screenshot di immagini del leader o di testi contenenti commenti personali.
Personal Expression	Messaggi contenenti battute/humor, commenti; informazioni personali; dichiarazioni personali sull'attualità (sport, spettacolo, etc.).
Political Emotion	Condivisione di emozioni legate all'attività politica.
Intimate Life	Messaggi riguardanti il dominio personale e intimo del leader; le informazioni sulla sua famiglia e vita domestica, sulla sua sessualità, le sue abitudini e gusti.
Personal Time	Messaggi riguardanti le attività di tempo libero del leader, gli hobbies, lo sport, le vacanze, la religione, etc.

Sulla base della scheda di analisi del contenuto, sei *coders* opportunamente formati hanno condotto un'analisi del contenuto dei tweet dei leader¹ per rilevare la presenza/assenza di ogni indicatore di personalizzazione nei singoli post. Gli indicatori non sono mutualmente esclusivi.

È stata quindi realizzata un'analisi delle corrispondenze multiple, una strategia di ricerca standard utilizzata per procedure multivariate di variabili categoriche, utili a sintetizzare l'elevato numero di variabili relative al concetto di personalizzazione, così da identificarne i tratti caratteristici. Le strategie di personalizzazione individuate sulla base dell'analisi sono state messe poi in relazione con la media dei *like* (il "cuoricino" di Twitter) ricevuti dai tweet dei diversi leader.

I *like* (o *favorite*) sono un indicatore dell'attrattività di ogni tweet (Wang, Zhou 2015) e costituiscono un *endorsement* pubblico dell'utente – diversamente dai *retweet* – che manifesta il suo gradimento per quello specifico contenuto. Tale funzione incide sulla visibilità e la persistenza dei post nelle *timeline* degli utenti per via degli algoritmi che operano nella piattaforma (Bracciale, Martella, 2016).

¹ I coefficienti di Krippendorff α per i gruppi sono stati molto soddisfacenti per quasi tutte le variabili ($\alpha > 0,83$ di Krippendorff e Percentuale di accordo =97%) rispetto alle convenzioni stabilite nel merito (Hayes & Krippendorff, 2007).

3.3. Dataset

Tra il 1° gennaio 2015 e il 1° luglio 2017, sono state scaricate le *timeline* dei principali leader politici italiani ($n=20.836$)², scelti in base all'esigenza di rappresentare l'intero spettro dei partiti politici tra centro destra e centro sinistra. In particolare, per il centro-destra sono stati selezionati³: Giorgia Meloni (Fratelli d'Italia); Matteo Salvini (Lega Nord), Angelino Alfano (Nuovo Centro Destra e dal 18-03-2017 Alternativa Popolare) e Stefano Parisi (Energie per l'Italia dal 18 novembre 2016). Per il centro-sinistra i due premier del Partito Democratico che si sono avvicendati nella guida del Paese, Matteo Renzi e Paolo Gentiloni; per il Movimento Cinque Stelle (M5S), infine, sono stati selezionati gli account di Luigi Di Maio⁴ e di Beppe Grillo, all'epoca volto pubblico del Movimento sebbene esterno alle istituzioni.

Dalle *timeline*, sono stati estratti i tweet originali (*no reply* o *retweet*), escludendo quelli firmati esplicitamente dallo staff (ST). Per ogni leader sono stati analizzati i tweet che ricadevano nel primo percentile (25%) per numero di *retweet* ricevuti. In altri termini, sono stati campionati i post che hanno avuto più diffusione nella piattaforma ($n=5209$).

4. RISULTATI E DISCUSSIONE

L'applicazione dell'analisi delle corrispondenze multiple ha evidenziato due principali fattori che spiegano il 59,2% dell'inerzia, rivalutata secondo la formula "ottimistica" di Benzécri (1979).

Il primo fattore (47,4%) descrive la contrapposizione tra la "promozione del leader" (semipiano negativo) e la "promozione della persona" (semipiano positivo). Nello spostamento dal semipiano negativo verso quello positivo si compie quel processo di politicizzazione della "private persona" evidenziato da Langer (2010), e che coinvolge la condivisione pubblica delle emozioni e dei commenti personali del leader, rivelatori del suo essere uomo prima che attore istituzionale.

² Il *download* delle *timeline* dei leader è stato effettuato dal MediaLaB dell'Università di Pisa (<http://medialab.sp.unipi.it>). Lo *script* raccoglie i tweet tramite chiamate alle Rest API di Twitter (<https://dev.twitter.com/rest/public>) ed è personalizzabile per programmare chiamate in sequenza o in un determinato periodo di tempo, tenendo conto dei limiti di *crawling* imposti dalla piattaforma.

³ Il Presidente di Forza Italia Silvio Berlusconi ha aperto un *account* Twitter personale solo a ottobre 2017.

⁴ Di Maio è diventato capo politico del M5S dopo aver vinto le primarie del 23 settembre 2017.

Nel semipiano negativo, viceversa, prevale il ruolo del leader in quanto rappresentante politico, che si esplicita nella pubblicazione di messaggi riguardanti gli aggiornamenti sulla campagna, gli eventi pubblico-istituzionali, così come l'autopromozione delle competenze e qualità che ne rafforzano la sua capacità di leadership.

Il secondo fattore (11,8%) delinea a sua volta la contrapposizione tra la dimensione della "professionalizzazione" dell'attività politica (semipiano positivo) e la dimensione della "intimizzazione" (semipiano negativo). Da questa prospettiva si può cogliere nel semipiano positivo (professionalizzazione) una promozione dell'attività professionale del soggetto, con aggiornamenti sul lavoro parlamentare o la promozione di *link* relativi al proprio sito, blog o piattaforme di social media; il passaggio verso il semipiano negativo, invece, evidenzia quel processo di intimizzazione che consiste nella pubblicizzazione della sfera privata del leader (Stanyer, 2013). La vita intima del soggetto politico si esprime tanto nella forma di messaggi di *self-disclosure*, quanto nella condivisione di immagini relative alla sua vita familiare e privata o alle sue relazioni amicali.

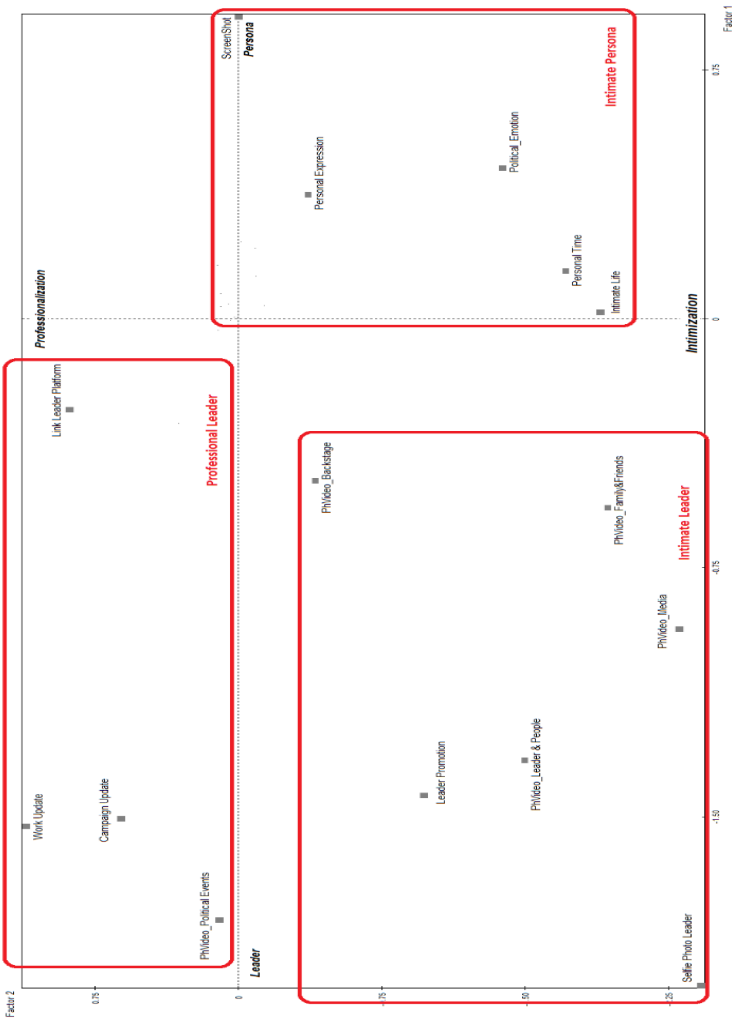
L'analisi delle corrispondenze multiple permette di ricostruire tre principali strategie comunicative utilizzate dai leader, frutto della combinazione di elementi testuali e iconografici (Fig. 1).

Il *Professional Leader* che promuove il suo ruolo pubblico e professionale attraverso la pubblicizzazione degli eventi e delle attività politiche che lo vedono impegnato. L'enfasi è posta sulla "politica come professione" ed è fortemente legata a una narrazione che informa e aggiorna il pubblico sulle attività lavorative svolte, sia legate alla politica ordinaria che a quella elettorale, raccontate attraverso materiali testuali, contenuti aggiuntivi (*link*) che rinviano alle piattaforme online del soggetto e fotografie o video riguardanti i momenti ufficiali della sua vita pubblica.

L'*Intimate Persona* si basa sulla condivisione di messaggi finalizzati a pubblicizzare rivelazioni personali della vita dell'uomo politico. L'immagine del leader come attore pubblico e portavoce di un partito lascia qui il posto all'immagine della "persona comune", attraverso il disvelamento – per quanto apparente – delle sue emozioni e della sua vita privata (Holtz-Bacha, 2004; Van Aelst *et al.*, 2012). Twitter diventa così il canale attraverso cui dare spazio sia al dominio intimo e privato del soggetto, alla sua famiglia e vita domestica (Stanyer, 2013), sia all'ambito del suo tempo libero (Vergeer *et al.*, 2013), con la pubblicazione di messaggi riguardanti i momenti di svago, gli *hobbies* e le situazioni esterne alla sua vita professionale. All'interno di questa strategia comunicativa, utile a rafforzare anche il senso (o l'illusione) di

intimità con il pubblico (Farci, Orefice, 2015), rientrano anche le pratiche di condivisione di emozioni e sentimenti legati all'attualità e alla vita politica.

Fig. 1. Le strategie di *self-personalization* su Twitter



L'*Intimate Leader* si caratterizza per la rappresentazione di una narrazione basata sulla promozione di se stessi. Si tratta di una strategia di *self-promotion* declinata nel rilancio di un ampio e variegato materiale iconografico: selfie e ritratti del leader da solo, immagini o video riguardanti la partecipazione ad appuntamenti mediatici (*talk-show*, interviste), immagini/video in cui il leader è ritratto assieme agli amici/familiari e alle persone comuni, immagini relative ai contesti di backstage lavorativo. Così declinata, tale strategia mette al centro della scena il leader in carne e ossa, contribuendo a "umanizzarne" i suoi tratti e ad avvicinarlo agli utenti, specialmente ai più giovani, che sono maggiormente sensibili al linguaggio per immagini (Jung, Tay, Hong, 2017). Il ricorso a pratiche d'uso comune della piattaforma, come la pubblicazioni di fotografie, l'incorporazione di video e, ancora più importante, la condivisione di selfie, conferisce un tocco di autenticità all'immagine istituzionale del leader (Farci, Orefice, 2015). Parallelamente alla narrazione iconografica si evidenzia anche la presenza di tweet finalizzati alla messa in risalto da parte del politico delle sue competenze, virtù e capacità.

Se queste strategie comunicative forniscono un'indicazione chiara di come si declina la personalizzazione su Twitter e per mezzo di quali linguaggi tra iconici e testuali si traduce (RQ1), con riferimento al secondo interrogativo di ricerca occorre esaminare quali di queste strategie risultano maggiormente diffuse. A conferma della seconda ipotesi di ricerca (Fig. 2), emerge che il ricorso all'intimizzazione del rapporto con i *followers* basato sul racconto del politico come uomo comune (*Intimate Persona*) risulta essere la modalità più praticata da parte dei leader (54,2%), che ormai familiarizzati ai linguaggi e grammatiche tipiche della piattaforma, sembrano a loro agio nel mettere in scena il proprio lato più intimo e spontaneo, rispetto alla strategia basata sulla promozione del *Professional Leader* (32,8%) o dell'*Intimate Leader* (17,9%).

Passando dalla fotografia d'insieme a un approfondimento riguardante l'adozione delle strategie da parte dei diversi politici, emerge proprio sul fronte dell'intimizzazione della "persona" un investimento importante da parte dei due leader del Partito Democratico (Fig. 2). Entrambi, infatti, oltre a ricorrere più assiduamente a modalità personalizzate, tanto che i messaggi "no personal" sono il 9,6% per Renzi e il 7,3% per Gentiloni (media=22,7%;), si impegnano in misura più evidente nella produzione di messaggi riconducibili all'*Intimate Persona* (Gentiloni = 67,5% e Renzi = 66,3%). Nello specifico, si tratta di tweet prevalentemente testuali e dallo stile informale, che si caratterizzano per il fatto di rilanciare il profilo del leader come "ordinary citizen" (Van

Aelst *et al.*, 2012). All'interno di questa dimensione, tra le modalità più diffuse, l'abitudine a esprimere commenti personali relativi ai propri interessi nel tempo libero, le proprie passioni e, in particolare, quella per calcio e sport. L'appello alle emozioni trova a sua volta uno spazio importante all'interno di questa strategia. In special modo, attraverso la condivisione di sentimenti di commozione o di cordoglio legati a fatti di cronaca e attualità (attacchi terroristici, calamità naturali, etc.). La preferenza per i messaggi contenenti rivelazioni o commenti personali dell'uomo politico riconducibili all'*Intimate Persona*, sebbene con percentuali più contenute rispetto ai leader del Pd, si evidenzia anche in relazione alle attività di tweeting di Matteo Salvini (62,5%), Angelino Alfano (56,7%) e Giorgia Meloni (50,9%).

Un discorso differente riguarda invece i casi del volto allora più noto del M5S, Beppe Grillo, e del leader di Energie per l'Italia Stefano Parisi. Entrambi i soggetti adottano una strategia nettamente focalizzata sulla dimensione professionale, attraverso la promozione delle attività politiche e di campagna che li vedono coinvolti (*Professional Leader*): 72% per Grillo e 52% per Parisi. Gran parte della loro produzione di tweet, infatti, riguarda gli aggiornamenti sulle tappe dei tour elettorali, il rilancio degli appuntamenti sul territorio, le immagini che li ritraggono all'interno di eventi pubblici e le dirette video di manifestazioni di piazza.

Passando all'altro leader del M5S, la scelta di Luigi Di Maio è di combinare in maniera bilanciata le due strategie, rilanciando tanto la sua persona, attraverso messaggi legati al proprio dominio privato e familiare, quanto il suo ruolo professionale, restituito in particolare attraverso gli aggiornamenti sulle sue attività parlamentari e di campagna o la promozione delle sue proposte politiche attraverso i link a contenuti aggiuntivi (*Intimate Persona e Professional Leader*: 36%).

Infine, l'investimento sulla strategia dell'*Intimate Leader* attraverso la pubblicazione di selfie e la diffusione di immagini (o video) del politico tra momenti di backstage e contesti di tipo familiare o amicale (photo family/friends), trova spazio soprattutto nelle attività di tweeting di Parisi (37,7%) e Meloni (33,6%). La condivisione in particolare di fotografie che li ritraggono in una veste più informale e spontanea, appare per entrambi i leader di centro-destra una pratica di uso abituale della piattaforma, finalizzata ad aggiungere un tocco di autenticità alla propria messa in scena su Twitter. All'interno di questa strategia comunicativa rientrano anche i messaggi finalizzati a rilanciare interviste giornalistiche o frammenti video della partecipazione del leader a trasmissioni televisive.

Intimate Persona

- [Gentiloni]: #Tottiday Un Paese per un capitano
10:31 pm - 28 May 2017. 324 RT 1,051 Likes
[Renzi]: Ciao #BudSpencer Ti abbiamo voluto bene in tanti.
1:44 PM - 27 Jun 2016. 1,175 RT; 3,511 Likes
[Salvini]: #Donnarumma vuole lasciare il #Milan? Peccato. Ma chi non ama la maglia, non la merita.
I soldi non sono tutto, io amo chi non tradisce.
8:17 pm - 15 Jun 2017. 249 RT. 1072 Likes
[Meloni]: Mamma Giorgia e papà Andrea annunciano la nascita di Ginevra :)))
12:17 pm - 16 Sep 2016. 380 RT; 1374 Likes
[Parisi]: Si inizia con gli eventi. Ma prima un appuntamento altrettanto importante: con Mirò! #iocorropermilano [Foto del leader in completo scuro che corre con il cane].
11:18 am - 30 Apr 2016. 17 RT 31 Likes

Professional Leader

- [Grillo]: Tra poco sarò a Montecitorio con i 62 sospesi M5S per aver detto Onestà in Parlamento #IoSonoDellaBandaDegliOnesti Diretta su @LaCosaChannel
3:30 pm - 7 May 2015. 399 RT 337 Likes
[Parisi]: In diretta dal Cinema San Carlo - con i cittadini, volontari e simpatizzanti. Una platea bellissima. [Foto del leader solo].
9:33 pm - 27 Jun 2016. 18 RT; 51 Likes
[Di Maio]: Domani parto per gli Stati Uniti. Mercoledì sarò alla Harvard University [link video Harvard].
7:13 pm - 1 May 2017. 275 RT 621 Likes

Intimate Leader

- [Alfano]: Lunghissimo ed emozionante l'applauso dell'Ariston di #Sanremo2017 alle donne e agli uomini in divisa che servono il Paese. Meritatissimo!💜
9:51 pm - 7 Feb 2017. 95 RT; 399 Likes
[Meloni]: #Backstage #QuintaColonna [link foto della leader in camerino].
9:58 pm - 12 Jan 2015. 248 RT 55 Likes
[Meloni]: Leggi la mia intervista a @fattoquotidiano sul
-

caso del dibattito tra me e Verdini che Rai non vuole mandare in onda <http://bit.ly/MeloniVsVerdini>
1:38 pm - 21 Nov 2016. 200 Retweets 122 Likes
[Parisi]: Oggi cosa si fa? [Foto del cane nel suo salotto con la scheda elettorale].
11:54 am - 19 Jun 2016. 53 RT 121 Fav.
[Grillo]: Prima di partire da Palermo ho accarezzato il pianoforte dell'aeroporto
Verso Asti e Alessandria per supportare i nostri candidati sindaci!
[Video del leader che suona il pianoforte in aeroporto].
9:44 am - 8 Jun 2017. 325 Retweets 898 Likes

Ma dinanzi a questo variegato repertorio di messaggi personalizzati condivisi dai leader, quali sono le reazioni degli utenti (RQ3)? In linea con la terza ipotesi alla base della ricerca, emerge che il livello di coinvolgimento dei pubblici di Twitter aumenta quando il leader ricorre a strategie personalizzate; i tweet di questo tipo, infatti, riscuotono in media più apprezzamenti rispetto ai messaggi “non personali” (media dei like 417 vs 357). Inoltre, emerge che la presenza di modalità comunicative che rimandano all'*Intimate Persona* si conferma come la strategia di maggiore successo (Fig. 3). I messaggi così caratterizzati raccolgono in media 452 like, seguiti da quelli che promuovono il *Professional Leader* (383) e l'*Intimate Leader* (339).

In altre parole questi riscontri, confermando precedenti lavori di ricerca (Bene, 2017; Gerodimos, Justinussen, 2015; Lawrence *et al.* 2016), segnalano che il tentativo di sollecitare una maggiore empatia con i pubblici attraverso forme di intimizzazione e commenti personali su temi non politici, contribuiscono effettivamente a trasmettere la sensazione di un contatto più diretto e immediato con i followers (Jung *et al.*, 2017), che reagiscono con un maggiore gradimento per tali messaggi. Ad eccezione del caso Di Maio di cui viene più apprezzata la autorappresentazione come *Intimate Leader*, il gradimento degli utenti per i tweet basati sul disvelamento dell'*Intimate Persona* è trasversale a tutti i leader. Sia i follower dei leader che si impegnano in modo specifico in questa strategia, come Gentiloni (716) e Renzi (1711) e, a seguire, Salvini (377), Alfano (101) e Meloni (135), sia quelli di Grillo (413) e Parisi (45) mostrano infatti un livello medio di coinvolgimento più elevato in relazione ai tweet caratterizzati all'*Intimate Persona*. Nonostante questi ultimi leader privilegino, come si è visto, il racconto della propria attività professionale, le reazioni da parte degli utenti

evidenziano invece una chiara preferenza per i messaggi basati sulla condivisione di aspetti più intimi e personali o momenti di retroscena.

Nel caso del volto più giovane del M5S, Luigi Di Maio, invece, è la narrazione per immagini dell'*Intimate Leader* ad essere premiata, con la particolarità che i suoi lettori si distinguono rispetto a tutti gli altri nel preferire tale strategia rispetto alle altre (699).

Fig. 2. Leader e strategie di *self-personalization* (valori %)

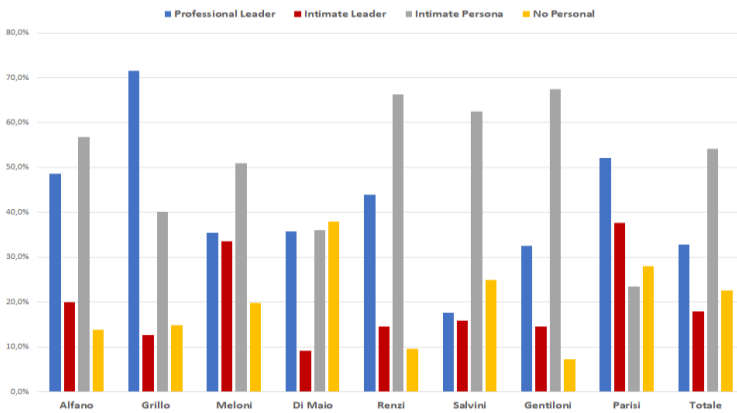
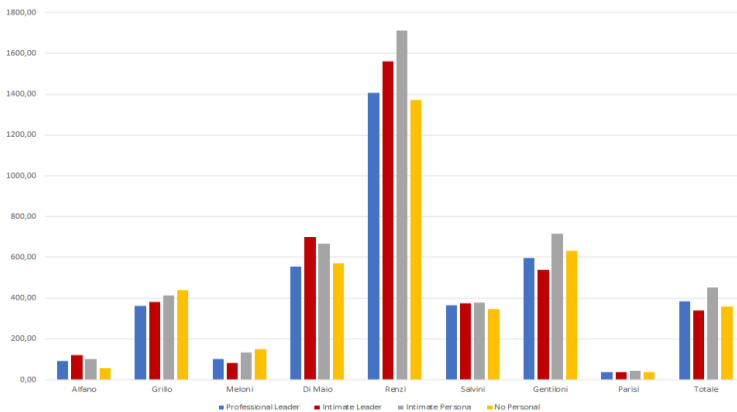


Fig. 3. Leader e strategie di personalizzazione: likes (media)



CONCLUSIONI

Lo studio longitudinale sull'uso di Twitter da parte dei leader politici ha evidenziato innanzitutto che il ricorso ad attività di comunicazione personalizzate rientra ormai tra le modalità di uso comune e più diffuse nella piattaforma. In secondo luogo, si è potuto riscontrare che, rispetto ai media tradizionali, la personalizzazione all'interno dei social media si declina attraverso un repertorio più vasto di forme e linguaggi, ai quali il politico, in assoluta autonomia, ricorre per gestire la propria self-promotion. Sono tre le strategie di personalizzazione identificate: il racconto della dimensione professionale del soggetto e delle attività politico-elettorali che lo vedono impegnato (*Professional Leader*), la messa in scena del "corpo" del leader e delle sue qualità/competenze (*Intimate Leader*) e il disvelamento della propria sfera intima e privata (*Intimate Persona*). Quest'ultima strategia, maggiormente diffusa tra i leader italiani, adotta una prospettiva focalizzata sull'attore politico come *Persona*, e coniuga il racconto delle sue emozioni con quello relativo ai suoi interessi personali, la famiglia, l'ambito domestico e la dimensione del tempo libero.

In altre parole, quando i leader svelano il dominio della propria sfera privata, alimentano contemporaneamente un processo di intimizzazione con gli utenti, caratterizzato dalla condivisione dei loro sentimenti ed emozioni. Le due dimensioni della privatizzazione e della emozionalizzazione individuate in relazione alla media *personalization* (Van Santen, Van Zoonen, 2010), si ricongiungono nell'ambito dei social media come parti di una stessa narrazione, volta a sollecitare un senso di *intimacy* più profondo con i cittadini. Su questo fronte, che ha visto un impegno trasversale dei leader italiani e un investimento più marcato del centro-sinistra, sono emerse con chiarezza le reazioni di approvazione da parte degli utenti. Se nell'insieme i pubblici di Twitter sono apparsi sensibili al richiamo della personalizzazione, è proprio in relazione ai messaggi riconducibili alla strategia dell'*Intimate Persona* che si è riscontrato un livello di apprezzamenti più significativo. Tale gradimento favorisce una migliore diffusione e assicura una maggiore visibilità al messaggio del leader, in virtù degli algoritmi alla base della logica dei social media.

Questi risultati, da un lato, confermano tendenze già emerse in relazione alla televisione sull'efficacia che il disvelamento delle vicende personali – in un contesto di popolarizzazione della politica (Mazzoleni, Sfardini, 2009) e di rappresentazione dei leader come *celebrities* (Mazzoni, Ciaglia, 2013) –, può avere nel suscitare un maggiore coinvol-

gimento e interesse del pubblico. Dall'altro, tuttavia, invitano a riflettere sul senso che arene come Twitter possono offrire al processo di personalizzazione. In proposito è stato evidenziato che la scelta del politico di ricorrere a queste piattaforme per una comunicazione informale e intima, rafforza il senso di autenticità percepito dai pubblici, rivelandosi come un'opportunità per ridurre la distanza e disconnessione con gli elettori (Graham *et al.* 2017). A contribuire in questa direzione sono anche le *affordances* e le norme sociali di/su Twitter (come la condivisione e la *self-disclosure*; Graham *et al.* 2017) che, in linea con il processo di personalizzazione, alimentano a loro volta nuove aspettative di intimità (Marwick, Boyd, 2011).

L'esibizione attraverso gli account del dominio privato e personale del politico o la condivisione di selfie e immagini riguardanti il "dietro le quinte" dei Palazzi, offrono agli utenti una nuova prospettiva attraverso cui guardare la "recita politica", ma non ne mettono in discussione i suoi tratti di messa in scena (o rappresentazione). Nel merito, la rilettura offerta da Meyrowitz della metafora drammaturgica di Erving Goffman (1969; ed. or. 1959), aveva già evidenziato in relazione all'ingresso dei media elettronici l'erosione delle barriere tra comportamenti di "primo piano" e di "retroscena", con l'apertura di un nuovo "spazio intermedio" caratterizzato dal contenere elementi di entrambi. Mentre, però, l'esposizione in televisione è gestita e controllata solo parzialmente dal leader, la cui immagine ne risulta talvolta persino indebolita (per una sovra-esposizione delle sue debolezze o difetti (Meyrowitz, 1995, ed. or. 1985), il passaggio dalla televisione ai social media accentua ulteriormente il processo di personalizzazione, restituendo al soggetto politico il completo controllo dell'attività di *self-disclosure*. La nuova recita politica attraverso gli account, si arricchisce così di un senso inedito di autenticità e spontaneità non restituibili attraverso l'occhio di una telecamera, che sembra coinvolgere in maniera più intensa gli utenti di Twitter.

Se la condivisione da parte dei leader di frammenti del proprio retroscena può essere interpretata come un'operazione di marketing politico, più che il segnale di un autentico interesse a ristabilire un rapporto di vicinanza con i cittadini, l'illusione della *intimacy* sembra essere una strategia comunicativa particolarmente efficace.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BALMAS, M., SHEAFER, T. (2014). Charismatic Leaders and Mediated Personalization in the International Arena. *Communication Research*, 41(7), 991-1015.
- BENE, M. (2017). Go viral on the Facebook! Interactions between candidates and followers on Facebook during the Hungarian general election campaign of 2014. *Information, Communication e Society*, 20(4), 513-529.
- BENOIT, W.L. (1999). *Seeing Spots: A Functional Analysis of Presidential Television Advertisements, 1952-1996*. London: Praeger.
- BENTIVEGNA, S. (2014, a cura di). *La politica in 140 caratteri. Twitter e spazio pubblico*. Milano: FrancoAngeli.
- (2015, a cura di). *A colpi di tweet. La politica in prima persona*. Bologna: il Mulino.
- BENZECRI, J.P. (1979). Sur le calcul des taux d'inertie dans l'analyse d'un questionnaire addendum et erratum à [bin.mult.] [taux quest.]. *Cahiers de L'analyse Des Données*, 4, 377-378.
- BLUMLER J.G., KAVANAGH D. (1999). The Third Age of Political Communication: Influences and Features. *Political Communication*, 16, 209-230.
- BRACCIALE R., MARTELLA A. (2016). Le «tweeting Habit» dei media outlet Italiani. Strategie di comunicazione in un ecosistema mediale ibrido. *Problemi dell'informazione*, 3, 505-539.
- CALISE, M. (2005). Presidentialization, Italian Style. In Th. Poguntke, P. Webb (eds.). *The Presidentialization of Politics: A Comparative Study of Modern Democracies*. (pp. 235-253). Oxford: Oxford University Press
- CAMPUS, D. (2010). Mediatization and personalization of politics in Italy and in France: The cases of Berlusconi and Sarkozy. *The International Journal of Press/Politics*, 15(2), 219-235.
- CHADWICK, A. (2013), *The Hybrid Media System: Politics and Power*. Oxford: Oxford University Press.
- DALTON, R., MCALLISTER I., WATTENBERG M.P. (2000). The Consequences of Partisan Dealignment. In Dalton R., Wattenberg M.P. (eds), *Parties without Partisans: Political Change in Advanced Industrial Democracies* (pp. 37-63). Oxford: Oxford University Press.
- DIAMANTI, I. (2009). La messa in scena della democrazia. *Comunicazione Politica*, 1, 25-34.
- ENLI, G. (2017). Twitter as arena for the authentic outsider: exploring the social media campaigns of Trump and Clinton in the 2016 US pre-
-

- sidential election. *European Journal of Communication*, 32(1), 50-61.
- , SKOGERBØ, E. (2013). Personalized Campaigns in Party-Centred Politics. *Information, Communication & Society*, 16(5), 757-774.
- EVANS, H.K., CORDOVA, V., SIPOLE, S. (2014). Twitter Style: An Analysis of How House Candidates Used Twitter in Their 2012 Campaigns. *PS: Political Science & Politics*, 47(2), 454-462.
- FARCI, M., OREFICE, M. (2015a). Hybrid Content Analysis of the Most Popular Politicians' Selfies on Twitter. *Networking Knowledge: Journal of the MeCCSA Postgraduate Network*, 8(6), 1-19.
- , — (2015b). When Politicians Go Beyond Politics Hybrid Content Analysis of the Most Popular Politicians' Selfies on Twitter 1. *Networking Knowledge: Journal of the MeCCSA Postgraduate Network*, 8, 1-19.
- GAINOUS, J., WAGNER, K.M. (2013). *Tweeting to Power: The Social Media Revolution in American Politics*. Oxford: Oxford University Press.
- GERODIMOS, R., JUSTINUSSEN, J. (2015). Obama's 2012 Facebook campaign: Political communication in the age of the like button. *Journal of Information Technology & Politics*, 12(2), 113-132.
- GOFFMAN E., (1959), *La vita quotidiana come rappresentazione*. Bologna: il Mulino, 1969.
- GOLBECK, J., GRIMES, J. M., ROGERS, A. (2010). Twitter Use by the U.S. Congress. *Journal of the American Society for Information Science and Technology archive*, 61(8), 1612-1621.
- GRAHAM, T., JACKSON, D., BROERSMA, M. (2014). New platform, old habits? Candidates' use of Twitter during the 2010 British and Dutch general election campaigns. *New Media & Society*, 18(5), 2016, 765-783.
- GROSS, J., JOHNSON, K.T. (2016). Twitter Taunts and Tirades: Negative Campaigning in the Age of Trump. *PS: Political Science & Politics*, 49(4), 748-754.
- HAYES, A.F., KRIPPENDORFF, K. (2007). Answering the call for a standard reliability measure for coding data. *Communication Methods and Measures*, 1(1), 77-89.
- HENDRICKS, J.A., SCHILL, D. (2016, eds.). *Communication and Midterm Elections*. New York: Palgrave Macmillan.
- HOLTZ-BACHA, C., LANGER, A.I., MERKLE, S. (2014). The personalization of politics in comparative perspective: Campaign coverage in Germany and the United Kingdom. *European Journal of Communication*, 29(2), 153-170.
- HOSCH-DAYICAN, B., AMRIT, C., AARTS, K., DASSEN, A. (2016). How Do
-

- Online Citizens Persuade Fellow Voters? Using Twitter During the 2012 Dutch Parliamentary Election Campaign. *Social Science Computer Review*, 34(2), 135-152.
- JAMIESON, K.H. (1988). *Eloquence in an Electronic Age: The Transformation of Political Speechmaking*. Oxford: Oxford University Press.
- JUNG, Y., TAY, A., HONG, T. (2017). *Politician's Strategic Impression Management on Instagram*. In Proceedings of the 50th Hawaii International Conference on System Sciences (HICSS). IEEE, Waikoloa Village (HI).
- KARVONEN L. (2010), *The Personalisation of Politics: A Study of Parliamentary Democracies*. Colchester: ECPR Press.
- KRIESI, H. (2012). Personalization of national election campaigns. *Party Politics*, 18(6), 825-844.
- KRUIKEMEIER, S. (2014). How political candidates use Twitter and the impact on votes. *Computers in Human Behavior*, 34, 131-139.
- LANGER, A.I. (2007). A historical exploration of the personalisation of politics in the print media: The British prime ministers 1945-1999. *Parliamentary Affairs*, 60(3), 371-387
- LANGER, A.I. (2010). The politicization of private persona: Exceptional leaders or the new rule? The case of the United Kingdom and the Blair effect. *International Journal of Press-Politics* 15(1), 60-76
- LAU, R.R., ROVNER, I. B. (2009). Negative Campaigning. *Annual Review of Political Science*, 12, 285-306.
- LAWRENCE, R., SHANNON, G., MCGREGOR C., CARDONA A., MOURA R.R. (2016). Personalization and Gender: 2014 Gubernatorial Candidates on Social Media. In J.A. Hendricks, D. Schill (eds.). *Communication and Midterm Elections* (pp. 191-206). New York: Palgrave Macmillan.
- LEE, E. J., OH, S.Y. (2012). To Personalize or Depersonalize? When and How Politicians' Personalized Tweets Affect the Public's Reactions. *Journal of Communication*, 62(6), 932-949.
- LEENDERS, R. (2015). *The extent of personalization within party-websites during three election campaigns for the European parliament*. Bachelor Thesis Public Administration. Enschede: University of Twente.
- MANCINI, P. (2011). Leader, president, person: Lexical ambiguities and interpretive implications. *European Journal of Communication*, 26(1), 48-63.
- MARWICK, A., BOYD, D. (2011). To See and Be Seen: Celebrity Practice on Twitter. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, 17(2), 139-158.
-

- MAZZOLENI, G. (1998). *La comunicazione politica*. Bologna: il Mulino.
- , SCHULZ, W. (1999). Mediatization of Politics: A Challenge for Democracy?. *Political Communication*, 16(3), 247-261.
- , SFARDINI, A. (2009). *Politica Pop. Da «Porta a Porta» a «L'isola dei famosi»*. Bologna: il Mulino.
- MAZZONI, M. CIAGLIA, A., (2014). An incomplete transition? How Italian politicians manage the celebritisation of politics. *Celebrity Studies*, 5(1-2), 93-106.
- MCALLISTER, I. (2007). The personalization of politics. In R.J. Dalton, H.D. Klingemann (eds.), *The Oxford Handbook of Political Behaviour*, (pp. 571-588). Oxford: Oxford University Press.
- MCGREGOR, S.C., LAWRENCE, R.G., CARDONA, A. (2016). Personalization, gender, and social media: gubernatorial candidates' social media strategies. *Information, Communication & Society*, 20(2), 2017, 264-283.
- MEEKS, L. (2016a). Gendered styles, gendered differences: Candidates' use of personalization and interactivity on Twitter. *Journal of Information Technology & Politics*, 13(4), 295-310.
- MEEKS, L. (2016b). Getting Personal: Effects of Twitter Personalization on Candidate Evaluations. *Politics & Gender*, 13(1), 2017, 1-25.
- MEYROWITZ, J. (1985). *Oltre il senso del luogo. Come i media elettronici influenzano il comportamento sociale*. Bologna: Baskerville, 1995.
- NORRIS, P. (2000). *A Virtuous Circle. Political Communications in Postindustrial Societies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- PARK, C.S. (2013). Does Twitter motivate involvement in politics? Tweeting, opinion leadership, and political engagement. *Computers in Human Behavior*, 29, 1641-1648.
- POGUNTKE TH., Webb P. (2005, eds.). *The Presidentialization of Politics: a Comparative Study of Modern Democracies*. Oxford: Oxford University Press.
- RAHAT, G., SHEAFER, T. (2007). The Personalization(s) of Politics: Israel, 1949-2003. *Political Communication*, 24(1), 65-80.
- REGA R., LORUSSO D. (2014). Twitter tra ibridazione e personalizzazione. Il caso di Matteo Renzi. *Problemi dell'Informazione*, 39(2), 171-198.
- REGA, R. (2016). Twitter as a new engagement opportunity. Analysis of the questions-answers between the Italian Premier and citizens. *Tripodas*, 39, 91-107.
- STANYER, J. (2013). *Intimate politics: Publicity, privacy and the personal lives of politicians in media saturated democracies*. Cambridge: Polity Press.
- SWANSON, D.L., MANCINI, P. (1996). *Politics, Media and Modern*
-

- Democracy. *An international study of innovations in electoral campaigning and their consequences*. Westport (Conn.): Praeger.
- VAN AELST, P., SHEAFER, T., STANYER, J. (2012). The personalization of mediated political communication: A review of concepts, operationalizations and key findings. *Journalism*, 13(2), 203-220.
- VAN SANTEN, R., VAN ZOONEN, L. (2010). The Personal in Political Television Biographies. *Biography*, 33(1), 46-67.
- , — (2011). Personalization: a theoretical and historical account. Paper presented at the ECPR General Conference 2011, August 24-27, Reykjavik, Iceland.
- VAN ZOONEN, L. (1998). “Finally, I Have My Mother Back”. Politicians and Their Families in Popular Culture. *The International Journal of Press/Politics*, 3(1), 48-64.
- VERGEER, M., HERMANS, L. (2013). Campaigning on Twitter: Micro-blogging and Online Social Networking as Campaign Tools in the 2010 General Elections in the Netherlands. *Journal of Computer-Mediated Communication*, 18(4), 399-419.
- , —, SAMS, S. (2011). Online social networks and micro-blogging in political campaigning: The exploration of a new campaign tool and a new campaign style. *Party Politics*, 19(3), 2013, 477-501.
- WAGNER, K.M., GAINOUS, J., HOLMAN, M.R. (2017). I Am Woman, Hear Me Tweet! Gender Differences in Twitter Use among Congressional Candidates. *Journal of Women, Politics & Policy*, 38(4), 2017, 430-455.
- WANG, Y., ZHOU, S. (2015), How Do Sports Organizations Use Social Media to Build Relationships? A Content Analysis of NBA Clubs' Twitter Use. *International Journal of Sport Communication*, 8(2), 133-148.
- WATTENBERG, M.P. (1990³). *The decline of American political parties, 1952-1988*. Cambridge: Harvard University Press.
- WEBER, M. (1919). La politica come professione. In Id., *Il lavoro intellettuale come professione* (pp. 45-121). Torino: Einaudi, 1948.
-

IL MONDO ALLO SPECCHIO

La seconda modernità nel cinema di Gabriele Salvatores

di Stefano Sacchetti*

Abstract

This paper is about the relationship among cinema and the analysis of Italian contemporary society. It starts from an analysis of Cultural Industry by Adorno and Horkheimer, which underline the link between an industrial and managerial logic that determines the structure of cultural and social dimension. The industry of cinema builds and broadcasts “false” needs, it creates an artificial behaviour, based on ready-made emotion. Cinema can also describe contemporary society. Gabriele Salvatores, the Italian director of *Mediterraneo* (1991), draws a deep and gone ahead framework of Italian society, in particular in his movies *Marrakech Express* (1989) and *Nirvana* (1997). In these films we can see what the sociologist Ulrich Beck calls individualization, a process where the human being, the individual, is overwhelmed by those institutions that, in the birth of traditional society, led his life and were endowed by precise limits. During the second modernity (the period after the second half of eighty), the individual is no more subject but is subjected by institution *like* the economy and, moreover, by the effects of the economy on the situation of job. The individual is disoriented, his identity becomes fragmented, institution *like* politics or religion can't give the ancient cultural and psychological reference point. He must be - indeed- a self-man making. The cinema becomes a mirror that distorts and refracts the eye. A mirror that reflects and proposes pre-packaged messages already imposed at the time of the first socialization.

Keywords

Cinema, society, individualization, Adorno, Benjamin, Beck, Salvatores

* STEFANO SACCHETTI è studente del corso di perfezionamenti in Teoria Critica della Società presso l'Università degli Studi di Milano-Bicocca. Si interessa di cinema, processi culturali e antropologia.

Email: s.sacchetti1@campus.unimib.it

1. INTRODUZIONE

Il rapporto tra cinema e società è un rapporto complesso, in cui la creazione di interstizi dal punto di vista ermeneutico possono essere molteplici. Il fraintendimento è dietro l'angolo.

L'ironia aforistica e lapidaria di Mario Soldati è in grado di riassumere l'ambiguità a cui il cinema, spesso e volentieri, si sottopone: "Il cinematografo talvolta è arte, ma è sempre industria". È una frase tanto significativa quanto vera, poiché il binomio cinema-arte versus cinema-industria ha sempre riguardato l'analisi di questo mezzo di comunicazione. Il lavoro che ho messo in atto ha come obiettivo primario non tanto un'analisi del cinema in sé (a fare quello ci pensano i critici e gli studiosi di estetica), quanto piuttosto un'analisi del rapporto tra il cinema contemporaneo e la società contemporanea e visto che sia l'espressione "cinema" e l'espressione "società" rimandano ad universi simbolici di notevoli dimensioni, ho preferito circoscrivere il campo ad un fenomeno sociale chiamato "Individualizzazione", noto per la trattazione che il sociologo Ulrich Beck ne ha riservato, periodizzandolo tra la fine degli anni ottanta e l'oggi (nel periodo che lui chiama seconda modernità). Dato che il cinema, a mio parere, funge in un qualche modo da cassa di risonanza delle situazioni sociali - in larga scala o in una dimensione più intima- ho deciso di utilizzare lo strumento cinema per prendere nota di questo fenomeno. Mi sono servito di due film *Marrakhech Express* (1989) e *Nirvana* (1997) di Gabriele Salvatores. La cosa che risulta strana è che ad una lettura superficiale non sembrano sue film con un preciso intento di denuncia o descrizione sociale, credo che il regista ne sia consapevole solo in parte...ma ad una lettura più profonda possiamo notare come in essi si nascondano le tracce di un processo sociale -l'individualizzazione- descritto secondo le chiavi di lettura di due film di "genere" (vedremo anche che dagli anni ottanta, il confine tra cinema di genere e cinema d'autore è diventato sempre più sottile). La funzione normativa del mezzo cinematografico viene meno, senza però scomparire del tutto, collocandosi nell'interstizio lasciato dall'interazione che si crea, nel processo trasmissione e di fruizione, tra lo spettatore, il messaggio dell'opera cinematografica e il processo di ricezione del contenuto del film attraverso le sue caratteristiche formali. La presenza dell'autore cinematografico gioca un ruolo potenzialmente cruciale all'interno di quel terreno minato e polveroso che è il film (inteso come materiale che stimola chi ne fruisce), poiché ciò che si verifica è il confronto tra un'opera cinematografica pensata, realizzata, concretizzata e poi resa pubblica, processo a sua volta potenzialmente

responsabile e generatore di un cortocircuito cognitivo e percettivo tra le intenzioni dell'autore e i desideri del pubblico. L'autore è colui il quale può rivelarsi in grado di attivare una sorta di consapevolezza nello spettatore, consapevolezza non necessariamente intrisa di moralismo o dogmi, intesa, al contrario, come uno sguardo purificato dal condizionamento, da sé stesso e dall'ambiente circostante. Tuttavia, lo spettatore non deve considerarsi necessariamente relegato a passivo soggetto deputato ad assorbire messaggi e significati deposti da un'ipotetica torre d'avorio, quanto piuttosto può ritenersi, sotto un certo punto di vista, il depositario delle chiavi necessarie a modificare la ricezione dei codici trasmessi dal mezzo cinematografico all'interno di un quadro specifico.

Il cinema oltre che strumento di comunicazione, con un ruolo attivo, può mettersi in seconda fila e diventare lo specchio descrittivo in quel magma concettuale che è la società, fornendo così un aiuto "utile" per lo sviluppo dello studio della stessa.

2. RAPPRESENTARE LA REALTÀ CON IL CINEMA: MEZZO OPPURE SCOPO?

Il cinema diventa strumento di analisi della realtà parallelamente alla teorizzazione del concetto di industria culturale. Theodor Adorno e Max Horkheimer nella *Dialettica dell'illuminismo* (1947), tracciano un ritratto concettuale della struttura della suddetta industria. Secondo gli studiosi tedeschi il termine culturale, denota la situazione in cui si trova l'arte nell'epoca del secondo dopoguerra. Ciò che è arte, ciò che fa cultura, perde il suo tratto immaginifico e si piega alle esigenze del mercato e alle sue leggi, trasformando la sua struttura da struttura dell'immaginario a struttura con un impianto economicistico. L'arte diviene lo specchio dei rapporti economici che la società in un qualche modo progetta per l'individuo. L'unicità delle singole opere d'arte (in qualsiasi forma le si consideri) è, appunto, artefatta, finta poiché l'intento dell'arte - cinema compreso - è quello di riproporre una serie di stereotipi che consolidino il consenso di massa. Il cinema, in questa logica, sforna una serie di emozioni preconfezionate, corroborate appunto da modelli di realtà e di ruolo stereotipati che, in alcuni casi, forniscono una reale condotta di vita. Anche Walter Benjamin, nel saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936) analizza la funzione del cinema come mezzo di riproduzione della realtà sociale. Benjamin parla di aura, la componente unica e immaginifica delle singole opere d'arte. Con il progresso della tecnica l'aura è stata progressivamente smantellata, smantellando anche

l'unicità e la singolarità delle opere d'arte (la fotografia ha dato un colpo di mano alla riproduzione del reale) il cinematografo riproduce il reale incidendo anche sulle componenti inconscie dello spettatore (Benjamin si focalizza, nello specifico, sullo strumento di riproduzione tecnica delle opere cinematografiche). La perdita dell'aura, infatti, non provoca necessariamente una deriva negativa poiché, ha in un qualche modo, reso accessibile l'arte anche alle "masse", facendola diventare potenziale strumento di emancipazione. Pur con incessante ripetitività, si dimostra necessario sottolineare come l'industria culturale abbia bisogno - come le industrie di qualsiasi genere - di una larga scala di fruitori, in questo caso il pubblico appassionato. Ma necessita anche di una materia prima da cui derivare i suoi prodotti, la cultura.

Lo studio dell'industria culturale ha delle conseguenze ricadute anche sullo studio del cinema e, tuttavia, basta cambiare latitudine per notare come, pur impercettibilmente, cambiano codici e connotati di strutturazione del problema. Sul fronte inglese la scuola di Birmingham ne ha affrontato l'impalcatura teorica, nell'ottica dei Cultural Studies. Stuart Hall (1980) parla di codifica-decodifica del messaggio, incentivando il ruolo del pubblico. La cultura infatti non viene concepita in un ruolo residuale o speculare, ma risulta intrecciata con tutte le pratiche sociali che a loro volta compongono una "forma comune di attività umana" (Gurevitch *et al.* 1982, 26-27). L'approccio dei Cultural Studies è contrario alla visione specificatamente marxista che tende a traslare la dimensione culturale nel rapporto tra forze materiali e ideali secondo lo schema base-sovrastuttura (soprattutto laddove la base è definita semplicemente da un fattore economico determinante). Essa definisce "cultura" gli strumenti e i valori che nascono in classi e gruppi sociali distinti, sulla base delle condizioni storiche date e del rapporto creatosi tra loro, grazie a cui maneggiano le condizioni dell'esistenza e vi reagiscono (*ibidem*). L'approccio socioculturale si occupa non solo dei messaggi ma anche del pubblico, con l'intento di spiegare i modelli di scelta dei mezzi di comunicazione e di risposta agli stimoli che essi propongono, attraverso una comprensione accurata e orientata criticamente dell'esperienza sociale reale "dei" sottogruppi della società. Si deve all'approccio critico della Scuola di Birmingham lo spostamento dell'attenzione dalla questione dell'ideologia contenuta nei testi medialità a quella di come questa ideologia viene "letta" dal pubblico. Il testo mediale si situa tra i suoi produttori che costruivano un certo significato, e il pubblico che decodifica questo significato in base alle sue condizioni sociali e differenti schemi interpretativi. Si tratta di un modello di "codifica/decodifica del discorso mediale" (Stuart Hall,

1973; 1980). Fin dal principio, i Cultural Studies trovano la loro vocazione in un'idea di cultura universalizzata. Raymond Williams, celebre padre fondatore afferma che la cultura "è ordinaria" (1958), affermazione che apre le porte ad un nuovo tipo di pensiero e di pratica politica. Ci si trova di fronte, dunque, ad un'intersezione molto importante tra le scienze umane (Hoggart era professore di lettere) e le scienze sociali. Williams e gli altri componenti, venendo da percorsi formativi prestigiosi e al contempo da famiglie spesso molto umili, sostengono che la cultura è concepibile solamente come una rete di significati messi in condivisione. La vocazione dei Cultural Studies è dunque interdisciplinare e consente un'inedita flessibilità di strumenti. Stuart Hall si inserisce nel dibattito accademico teorizzando e rimarcando la tesi secondo cui il linguaggio è una pratica di significazione, in cui la componente inter-relazionale tra pratiche, discipline e contesti gioca un ruolo fondamentale. L'incontro con i Media Studies è quasi inevitabile. Il modello di *codifica-decodifica* ben si adatta allo studio sul cinema. A livello generale, nella riflessione sul modo in cui i messaggi vengono prodotti, diffusi, decodificati e riprodotti, Hall identifica una serie di meccanismi di potere che hanno una determinante istituzionale: essi diventano complesse strutture di dominio, che acquistano la caratteristica di forme standard di modellazione del messaggio assai codificate, ad esempio nella televisione e nel cinema¹. Il cinema diventa, in questo modo, uno strumento rappresentativo che deve servire a restituire il carattere eterogeneo del mondo che abitiamo. Al pari di quella televisiva, la rappresentazione filmica ha, rispetto al testo scritto, una composizione più complessa e si connota per pluralità di codici che confluiscono nella produzione di significato. Il contributo più incisivo e stordente non viene dal mondo anglosassone ma dal mondo francese. Il filosofo "convertito" alla sociologia, Edgar Morin, dal pensiero olistico ed eclettico, ha fornito la sua lettura della suddetta dicotomia, trasformando il cinema stesso da oggetto, prodotto di un'industria, a fenomeno, o meglio, trasformando il "fenomeno cinema" in fenomeno produttore di contenuti, materia prima dell'industria culturale.

Edgar Morin, studia il cinema in chiave antropologica, inserendolo però, sempre nell'impianto dell'industria culturale. Secondo Morin l'industria, oltre a fornire emozioni preconfezionate, trasforma gli archetipi in stereotipi. Il fulcro del cinema, secondo Morin, è un atteggiamento ambivalente tra la creatività individuale dell'artista (registi, attori...) e le

¹ La produzione di ciascun messaggio appare infatti molto legata alla circolazione/distribuzione/consumo dello stesso, al punto da subirne l'influsso anche sul modello stesso del messaggio (Villorani, 2016).

esigenze dell'industria. La chiama *La Fabbrica dei Sogni*.

Questa fabbrica dei sogni ha visto diverse evoluzioni, a partire dallo sviluppo, almeno per quanto riguarda il contesto italiano a partire dal secondo dopoguerra. Il Neorealismo è stato il primo filone che ha fornito le chiavi di lettura per descrivere determinate evoluzioni, oltre che per strutturare una narrazione. Il boom economico il framework socio-economico in cui prendono corpo le vicende narrate dalla commedia all'italiana di Risi, Germi e Monicelli. Dagli anni cinquanta si è sviluppato anche un filone postmoderno di stampo autoriale con l'emergere di figure come quelle di Fellini, Antonioni e Marco Ferreri. Gli anni settanta sono gli anni del cinema di denuncia, anche se da lì iniziano le prime contaminazioni tra realismo e postmodernismo. Negli anni ottanta nasce il realismo post moderno. L'immaginario con venature oniriche, le vicende inconse, prendono vita in scenari che dispongono di un retroterra composto da uno spessore sociopolitico. Le tinte oniriche non trascurano riflessioni sulla politica. Abbiamo film del calibro di *Palombella Rossa* (1989) di Nanni Moretti che narra il declino del Pci nell'epoca del riflusso, declino incorporato dalla crisi esistenziale di un dirigente di partito, atleta di pallanuoto (altra passione del regista). Abbiamo poi *Mediterraneo* (1991) di Gabriele Salvatores che descrive in maniera picaresca le gesta di una truppa dell'esercito italiano persa nelle isole dell'egea in piena seconda guerra mondiale, oppure per arrivare ad anni più recenti, abbiamo il biopic psichedelico *Il Divo* (2008) di Paolo Sorrentino ispirato alla figura di Giulio Andreotti e *Gomorra* (2008) di Matteo Garrone, opera corale ispirata all'omonimo romanzo di Roberto Saviano.

Gabriele Salvatores diventa il fulcro dell'analisi. I film presi in considerazione, però, non coincidono con i favori di critica e pubblico in egual misura. Si tratta, infatti, di *Marrakech Express* (1989) e *Nirvana* (1997). Si tratta di due film che si ritrovano a ricoprire il ruolo di metafora del processo di individualizzazione descritto da Ulrich Beck, a partire dalla fine degli anni ottanta.

Il riflusso, la perdita dell'identità sociale dei decenni precedenti, viene ritratta efficacemente in *Marrakech Express*, che non a caso è del 1989. *Nirvana* rappresenta invece l'estremizzazione del processo di individualizzazione. La fantascienza cyberpunk diviene il pretesto per ritrarre i rischi di una società composta da soggetti individualizzati, sconnessi dalla base sociale di partenza, proiettati verso un futuro basato sull'atomizzazione, il culmine, violento ed estremo, della società del rischio.

Nirvana (1997) mostra una società ipertecnologica. Di sottofondo vi

sono gli estremi di una globalizzazione che non contempla territori ma agglomerati, mentre la tecnologia guida il soggetto scorporandolo progressivamente, inserendolo in una trasformazione che lo porta dall'essere "individuo" all'essere "atomo". La tecnica presente nel film è una tecnica che si impone violentemente come protesi delle funzioni biologiche dell'individuo atomizzato. Un film, dunque, nei cui interstizi contenutistici si possono notare rimandi sociologici tutt'altro che secondari, a cui possiamo aggiungere ulteriori stimoli accademici mutuati da discipline parallele.

Attraverso l'opera del filosofo sociale Gilles Lipovetsky, infatti, è possibile aggiungere ad un processo storico sociale, polisemico, come l'individualizzazione una deriva filosofica che prende la forma dell'individualismo. I film analizzati ne suggeriscono l'insorgere. Ad esempio *Marrakech Express* ne descrive, indirettamente, la genesi.

Il cinema oltre che strumento di comunicazione, con un ruolo attivo, può mettersi in seconda fila e diventare lo specchio descrittivo in quel magma concettuale che è la società, fornendo così un aiuto "utile" per lo sviluppo dello studio della stessa.

Difficile strutturare le modalità con cui il cinema possa diventare industria culturale.

Sociologia e cinema spesso si intersecano: «Ho fatto un'analisi sui valori proposti negli ultimi dieci anni, soprattutto alle nuove generazioni. E questi valori erano: una serie di sicurezze, il quinto paese industrializzato, l'individualità portata come modello, il possesso delle cose, il consumismo forzato», così Gabriele Salvatore, utilizzando come pretesto il film *Puerto Escondido* (1992), descriveva i valori portanti della cultura tipica della società postindustriale e postmodernista (Lipovetsky, 2016). Gabriele Salvatore è nato a Napoli nel 1950 ma si è trasferito a Milano da bambino. Cresciuto in una famiglia di avvocati, compiuti gli studi classici, decide di dedicarsi a tempo pieno al mondo dello spettacolo, incarnato dal teatro d'avanguardia, frequentando l'accademia Paolo Grassi. Inebriato dall'esistenzialismo creativo del sessantotto, da Marcuse, Sartre e Brecht, fonda la compagnia Teatro dell'Elfo, con cui realizza spettacoli teatrali d'avanguardia.

La sua vocazione per il sociale si intravede nel seguire la lezione di Brecht, svecchiando i classici del teatro.² La cinematografia del regista

² Brecht raffina la sua teoria del teatro epico nell'Opera da tre soldi e Grandezza e decadenza della città di Mahagonny. Utilizza le melodie di Kurt Weill con le loro dissonanze prese in prestito alla musica d'avanguardia o dal jazz, rompe i clichés dell'opera classica, trasposta in un mondo di mendicanti, di ladri e di prostitute. Gioca ammirevolmente con le

milanese si divide in varie fasi, differenti per livello estetico e contenutistico. Dopo un iniziale periodo di ambiguità con la versione cinematografica postmoderna del dramma shakespeariano *Sogno di una notte di mezza estate* (1983) ed un iniziale lungometraggio semi-indipendente incentrato sul cabaret milanese ispirato alla fucina cabarettistico-faresca sorta attorno al teatro Derby, *Kamikazen-Ultima notte a Milano* (1987), nel 1989 inaugura, con il film *Marrakech Express*, la celebre “tetralogia delle fuga” comprensiva dei film *Turnè* (1991), *Mediterraneo* (1992), *Puerto Escondido* (1993). Il passaggio da un tipo di società, quella industriale, ad un altro modello di società, quella postindustriale, avviene anche tramite «la seduzione diventa il processo generale inteso a disciplinare il consumo, le organizzazioni, l’informazione, l’istruzione, i costumi. Tutta la vita delle società contemporanee è ormai governata da una nuova strategia che ha spodestato il primato dei rapporti di produzione a vantaggio di un’apoteosi dei rapporti di seduzione» (Lipovetsky, 2016). Come già accennato nel paragrafo precedente il processo di individualizzazione ha prodotto un’inevitabile inerzia, che con il tempo è diventata ideologia, l’individualismo.

Gabriele Salvatores rappresenta uno dei primi registi che hanno esplicitamente concretizzato il tentativo di portare il cinema produttivamente indipendente in un circuito di massa, utilizzando un linguaggio di genere (realista e postmoderno al tempo stesso) per veicolare i cambiamenti degli individui e dei gruppi inseriti in una realtà sociale come quella italiana degli anni ottanta e novanta, anch’essa soggetta al cambiamento di scenario orientato verso la seconda modernità.

Il cinema di Gabriele Salvatores, della prima fase, si fa necessariamente portavoce e cassa di risonanza delle evoluzioni della società italiana degli anni ottanta-novanta, delineando con una certa precisione sociologica le dinamiche relazionali, sociali e soprattutto di gruppo. Il gruppo è un tema fondamentale della cinematografia del regista di *Mediterraneo*. Prendiamo un paio di film a titolo di esempio. A partire dal secondo film, *Kamikazen, ultima notte a Milano*, Salvatores esplora, in maniera corale, le dinamiche di gruppo, affidate alle imprese di un drappello di attori di cabaret con esistenze al limite, affamati dalla corsa al successo.

Nel film successivo *Marrakech Express*, il gruppo diviene un elemento preponderante, attraverso cui le esistenze dei protagonisti subi-

rotture, le scosse, sfida ad ogni momento la coscienza, il senso critico dello spettatore quando quest’ultimo vorrebbe optare per il sogno. L’intrigo classico è sovvertito e reso a volte poco comprensibile. Da http://lafrusta.homestead.com/pro_brecht.html#anchor_131

scono diversi mutamenti. La trama è molto semplice: quattro amici partono alla ricerca di un amico tenuto prigioniero a Marrakech perché trovato in possesso di droga. Ma l'amico non si fa trovare e i quattro devono continuare a cercarlo per il Sahara. Già dalla cinematografia degli inizi il mutamento sociale direttamente posto, a fari spiegati, di fronte alla cinepresa. Il pubblico a cui si rivolge Salvatores, quello di cui traspone i comportamenti, è quello postsessantottino, generazione di cui anche lo stesso regista fa parte, per motivi culturali, anagrafici ed esistenziali. Rappresenta un affresco sociale che è stato inebriato dalle proposte della rivoluzione culturale del sessantotto, si è stabilizzato negli anni del così detto riflusso (gli ottanta) e ha perso successivamente ogni punto di riferimento socio-culturale, divenendo l'attore ipotetico della società postindustriale descritta da Ulrich Beck (2000).

Marrakech Express può essere identificato come uno dei film che meglio rappresenta la società italiana che passa dall'impegno al riflusso, per cercare sé stessa. La fantasmagoria del cinema di bejaminiana memoria è pressoché assente. Lo spettatore entra in sintonia con il linguaggio del film, composto di dialoghi direttamente trasposti dal quotidiano, ad indicare anche un'evoluzione della retorica cinematografica. È l'emblema di una generazione, oltre ad essere la descrizione di una società in evoluzione. Per descrivere tale evoluzione ci si può servire delle parole di Ulrich Beck. Quasi in simultanea, il regista milanese ed il sociologo tedesco descrivono lo stesso tipo di frantumazione, cominciato alla fine degli anni ottanta. Si parla di un individuo slegato dalle proprie certezze e di un gruppo non gruppo, proprio come i quattro:

Quello che si annuncia nelle tendenze di questo sviluppo è la fine delle immagini dell'uomo fisse, date una volta per tutte. L'uomo diventa la scelta delle proprie possibilità, diviene *homo optionis*. Vita, morte, sesso, corporeità, identità, religione, matrimonio, genitori, legami sociali, tutto diviene per così dire, decidibile fin nei minimi dettagli, anzi, una volta scomposto in opzioni deve essere deciso (*Ibidem*).

Poiché infatti, «L'agire sociale si dipana incastonato in routine. Si potrebbe addirittura affermare che proprio ciò che non sappiamo, o che sappiamo a malapena, si imprime nel nostro pensiero e nella nostra azione nel modo più profondo» (*Ibidem*).

Ciò che spinge i nostri ad agire non è di immediata comprensione. Di certo non sono ideali di alto rilievo politico, ma nemmeno l'egocentrico diktat consumistico tipico dei road movie storicamente conosciuti e figlio dei romanzi d'avventura (la ricerca di un tesoro).

Essi vogliono ricompattare un gruppo per ricompattare le loro certezze, ricostruire il loro mondo, che si trova in un mondo, in un quotidiano cambiato troppo rapidamente.

Per riallinearsi pare che facciano propria un'altra "lezione" di Beck:

Si pone l'accento sul carattere di "sgravio", sull'irrinunciabilità, di routine interiorizzate a livello preconscious o solo parzialmente conscio, in quanto solo grazie a esse è possibile avere una condotta di vita e trovare una identità coordinata con la società (*Ibidem*).

Nirvana si muove su due logiche narrative, una causale, in cui sono i personaggi/attori (intesi sia nella logica artistica, sia in quella di stampo sociologico) a trascinare e a motivare l'azione, che si srotola, appunto, secondo una logica di causa ed effetto; l'altra casuale, nella seconda parte, dove i personaggi e le loro storie appaiono tirati da forze che sembrano sovrastarli, soggetti ed assoggettati ad un agire sociale apparentemente orientato da un insieme di motivazioni valoriali (impedire la replicazione del videogioco, cancellandone il protagonista) ed affettive (il programmatore deve infatti ristabilire il proprio equilibrio esistenziale). È interessante notare come, dopo una serie di film che contengono nel titolo coordinate spaziali-geografiche (*Marrakhech*, *Mediterraneo*, *Puerto Escondido*, *Sud*) Salvatores scelga per il suo film della svolta, un concetto-categoria che è proprio la negazione della estensione e della durata, oltre che, sempre a livello concettuale, il superamento di ogni categoria culturale e politica.

L'estremo del processo di individualizzazione prima e di atomizzazione poi, è rappresentato in *Nirvana*, definibile come il film della svolta del regista milanese. *Nirvana* è il film produttivamente più complesso di Salvatores, che ha richiesto una lunga fase di preparazione sia in sede di scrittura che di pre-produzione. Ed è anche il suo film più costoso, con un budget colossale di quasi dieci miliardi, decisamente insolito per l'industria cinematografica di allora. Il valore di *Nirvana* risiede nelle anomalie della sua forma di prodotto culturale in rapporto al panorama italiano di metà anni novanta, in cui esplose come un fuoco di artificio: un film internazionale realizzato con capitali e maestranze esclusivamente italiani e girato interamente in studio a Milano, tra i 140 mila metri quadrati dell'ex Alfa Romeo e i sotterranei del macello comunale (per Bombay City): «Esso non si limita ad anticipare il cinema che verrà, ma gli somiglia già, ne è l'origine e il fantasma sotto tutti gli aspetti: produttivo, stilistico, contenutistico» (Malvasi, 2005, 106-107).

Il regista cerca una geografia senza centro, soffocante e barocca, oltre al novero dei "suoi" attori scelti per raccontare un mondo liquido e

diversificato, che colpisce per la deformazione spaziale, resa, in maniera fantapolitica, come una delle dimensioni maggiormente accessibili dall'individuo/cittadino.

Lo scenario in cui *Nirvana* prende vita è dominato dal regime della contaminazione e dall'osmosi di forma e sostanza, in cui il processo di metamorfosi struttura a livello consequenziale la cadenza esistenziale dei protagonisti. Se Salvatore si sposta verso la fantascienza, accogliendo con un buon livello di ortodossia certi schemi dell'immaginario letterario e cinematografico di cui si era già servito, è per donare nuove forme, più presenti, alle domande che attraversano il suo cinema. Il linguaggio di cui si fa portatore *Nirvana* mostra il culmine della logica postmoderna, su cui è imperniata e solidificata la società. L'opposizione infatti lascia il posto alla complessità. Un virus infetta Solo, personaggio protagonista del videogioco da cui prende titolo il film, dotandolo di una coscienza che gli consente di percepire la sua condizione, fallibile e precaria di videogioco, destinato a morire e rinascere ad ogni partita: «Rinascere sì, ma sempre uguale, reincarnandosi ogni volta, e con piena consapevolezza, in sé stesso, senza alcuna possibilità di mutazione, riconfermando ossessivamente la propria identità: una rinascita senza metamorfosi, una replica infinita» (*Ibidem*). Il protagonista del film, Jimi, programmatore in crisi esistenziale, cerca di esaudire il desiderio della sua creatura, ovvero quello di venire cancellato per sempre, richiesta che Jimi tenta di assecondare quasi per ottenere una sorta di riscatto emotivo. La vita dei protagonisti è l'emblema di un individuo marcusiano, indeterminato e sfuggente e *Nirvana* si ritrova ad essere portatore di un messaggio di critica al radicamento soddisfatto, in cui il reale si smarrisce. Il tema della metamorfosi si precisa dunque come l'unica risposta possibile, nel momento in cui l'uomo è chiamato a reagire, reagisce con "un'analogia metamorfosi includente". Gli eventi non si succedono secondo un ordine cronologico ma sorgono e rimbalzano da una dimensione all'altra che finisce per partorire una storia basata su aneddoti, memoria e azioni; una spirale che sostituisce la temporalità canonica presente in un regime narrativo classico e diviene metafora della concezione dell'esistenza.

Salvatore non ha rinnegato la commedia all'italiana, semplicemente ancora una volta è riuscito a inglobare in un unico discorso filmico generi cinematografici tra loro in apparenza incomunicabili, quali la fantascienza e il comico, attraverso la maschera grottesca di un personaggio elettronico che vuole "essere suicidato". La metafora del videogioco rimanda ad un immediato simbolismo che vede il videogioco come metafora della società postmoderna ed il suo protagonista

come il prototipo dell'individuo socializzato. L'individuo che si muove nel contesto della seconda modernità è soggetto ad un'incessante affermazione della propria soggettività ma al tempo stesso è destinato ad una costante e predominante sensazione di insicurezza e di solitudine. Sarebbe il caso di dire *nomen-omen*: il protagonista del videogioco, interpretato da Diego Abatantuono, si chiama proprio Solo.

Solo è quasi soggiogato nel continuo processo di disintegrazione e rigenerazione della propria figura e il fatto di disporre di una coscienza, ricevuta tramite un virus, lo libera e al tempo stesso lo costringe in processo, coercitivo e ineluttabile, di riflessione su di sé e sul contesto in cui abita. Solo simboleggia la caducità dell'identità individuale ai tempi della società del rischio e, come ogni individuo postmoderno, si ritrova schiacciato nel conflitto contraddittorio tra la presenza di un'identità di base inautentica e la lotta per affermare ed esprimere il proprio sé, spinto dalla forza immanente della propria, conquistata, coscienza. Solo passa dall'essere il personaggio di videogioco (per natura artificiale e senza volontà) al prototipo di un individuo postmoderno, ovvero l'individuo che incorpora riproduce e reinventa le diverse esperienze.

Più che portatore di emozioni, *Nirvana* sembra un film portatore di un concetto filosofico: «È un posto in cui non c'è terra, acqua, fuoco, aria, né condivisione di spazio infinito, né questo mondo, né un altro mondo, né entrambi, né il sole o la luna. Là non si va, non si resta, non si muore, né si nasce. Non è qualcosa di fisso, non si muove, non è fondato sul nulla. Esso è la fine del dolore» (Salvatores, 1997, 96). *Nirvana* è "il nulla pieno" della filosofia orientale, spiegato benissimo sull'ultima battuta del film: a Solo che chiede un po' smarrito cosa sarà dopo la cancellazione, Jimi risponde: «sarai un fiocco di neve che non cade in nessun posto» (Grassi, 1997, 101).

Nel cinema di Gabriele Salvatores merita una menzione d'onore il film che segna una sorta di ritorno al "cinema" dopo un periodo di alternanza tra teatro vero e proprio e "cinema di impostazione teatrale". La rappresentazione della realtà, nella sua produzione cinematografica, si manifesta prepotentemente. *Marrakhech Express* si configura come un film di assestamento, una sorta di rito di passaggio in cui il regista incontra il cinema.

La sfumatura contenutistica è composta da un bilanciamento «sul piano narrativo e figurativo di *coté* politico e registro comico» (Malavasi, 2004, 55). Salvatores confeziona una commedia sofisticata che racchiude diversi generi: il picaresco, l'on the road, l'avventuroso e il sentimentale, protesi tutti nello smontare sia l'epica, sia la farsa.

Il film è figlio di un progetto culturale, la cinematografia milanese,

nato lontano dai luoghi del cinema per antonomasia, ovvero cinecittà. Quella della fine degli anni ottanta si tratta di una cinematografia che dialoga con la realtà circostante sotto il profilo commerciale e industriale. Tale aspetto funge oltremodo da esempio concreto per identificare il concetto francofortese di industria culturale. Le questioni di fondo, tuttavia, si rivelano essere: Quale tipo di individuo è delineato nel film? In che modo rispecchia i rapporti sociali? Quale tipologia di gruppo delinea? Si tratta infatti di un film incentrato sulla ricerca di un equilibrio in mezzo ai dubbi esistenziali e le spinte delle contraddizioni. Per riconnettere il film di Salvatores ad una chiave di lettura più marcatamente di stampo sociologico, si può facilmente notare come argomenti cardine per la struttura sociale, per i rapporti di cui essa si compone siano facilmente ritrovabili. Innanzitutto, una parola chiave per identificare e descrivere la cinematografia di Gabriele Salvatores di quel periodo è la fuga e *Marrachech Express* è il film apripista rispetto a quella che sarà una tematica fondamentale per la sua poetica anche nei successivi lavori.

La fuga non è solo fisica, essa, infatti, è la traduzione concreta di un viaggio dentro sé stessi, esplorativo e destrutturante rispetto alla rappresentazione della realtà che fino a prima del viaggio aveva caratterizzato le abitudini dei protagonisti: «l'idea di partenza del film non è tanto l'avventura in sé quanto piuttosto la volontà di volersi riappropriare della propria vita [...], è centrale lo spiazzamento psicologico dei personaggi, il loro è un percorso che guarda di più al passato che al futuro, al punto di partenza piuttosto che alla meta» (Grassi, 1997). Gli anni ottanta sono visti come un periodo di forte cambiamento, sinusoidale, in cui i processi culturali subiscono un'accelerazione individualistica e individualizzata, volta al superamento dei ruoli e delle situazioni supportate dalla società tradizionale. Infatti:

[...] si parla di un decennio che è stato talmente centrale per la nostra storia da apparire ancora non superato. Da qui il titolo, che ovviamente è una forma di provocazione: gli anni '80 come punto di svolta così decisivo da non essere realmente compreso in tempo reale neppure dagli stessi politici che hanno cercato di gestire quel cambiamento, ma anche dalla società e dalla cultura che in qualche modo sono state travolte da una serie di mutamenti che sono stati innescati principalmente in campo comunicativo (Ciofalo, 2011).

Per allargare lo sguardo secondo le lenti della sociologia, possiamo tranquillamente affermare che il cinema "indipendente" italiano degli anni ottanta si propone di rappresentare un modello di società disincantato, non avvezzo all'ideologia, si limita dunque a rappresentare

una sorta di cambiamento sociale che avviene per inerzia. Per questo motivo si potrebbe sposare con lo studio di Ulrich Beck, che negli anni ottanta inizia a parlare di seconda modernità e di società del rischio. La sociologia tradizionale ha spesso sottolineato come gli individui, infatti, diventino tali solo nella società attraverso ruoli, funzioni e sistemi. Nella società postindustriale, l'individualizzazione cambia i connotati sociali e antropologici persino a processi vitali definiti come naturali e automatici:

La vita perde la propria naturale ovvietà: perfino il surrogato sociale dell'istinto, che la sostiene e la guida, finisce negli ingranaggi e negli affanni di ciò che deve essere ponderato e stabilito. Se è vero che routinizzazione e istituzionalizzazione hanno una funzione liberatoria che rende possibile l'individualità e la decisione, si può ben immaginare quali fatiche, nervosismi e disagi possono emergere dal logoramento della routine (Beck, 1986, 13).

La società italiana degli anni ottanta è l'emblema di una dicotomia tra reale possibilità concreta di incidere sulla propria vita e ricerca di senso delle proprie azioni, del proprio ruolo all'interno del contesto:

L'individuo oberato cerca, trova, produce innumerevoli istanze di interventi sociali e fisici, le quali, per professione, si fanno carico della domanda "chi sono? Che cosa voglio?" al suo posto attenuando, in questo modo, la sua ansia di fronte alla libertà (Weymann, 1989, 3).

Condividendo il discorso di altri sociologi contemporanei anche Beck (2000, citato da Giacomantonio, 2010) scorge nella società moderna la centralità della dimensione dinamica che l'individuo utilizza per muoversi nel mondo sociale. «Diversamente dalla società tradizionale, in quella moderna, il soggetto deve costruire la propria biografia attraverso l'azione». L'individualizzazione non si basa su una scelta, ma diventa una condizione esistenziale, quasi necessariamente imposta. Dal punto di vista della sociologia teorica, il pensiero sociale ha descritto la prospettiva individualistica sulla società come altamente contraddittoria. Tuttavia, lo scarto tra le prospettive teoriche concentrate sull'individuo e le prospettive pratiche si rivela sotto la forma di uno sviluppo storico.

Questione fondamentale diventa quindi, per il sociologo tedesco, capire come è possibile l'integrazione individuale nelle società altamente individualizzate. I valori non sono più un punto di riferimento solido e omogeneo a causa del moltiplicarsi delle percezioni culturali nella società individualizzata.

La linea di congiunzione con la quale si muove l'analisi di Beck, oltre a Tocqueville, fa riferimento alla visione di comunità moderna

prelevata a piene mani dal pensiero kantiano, le cui tracce, le troviamo in *Nirvana*, ampliando il livello di lettura attraverso una prospettiva accademica, “piegando” il contenuto del film alla lente analitica utilizzata da Beck. Parallelamente al corpus kantiano, nel film, emerge la centralità dei diritti fondamentali, che strutturano la comunità moderna trasformando uno stato di ostilità in uno stato di pace possibile, reso tale dalla creazione urbanistico sociale che prende il nome di “agglomerati”.

Implicitamente, nella struttura statale fantapolitica, ispirata alla letteratura cyberpunk ed alle opere di Philip K. Dick, sembra risaltare la forma statale della pace perpetua teorizzata dal filosofo della Critica alla Ragion Pura³.

In *Nirvana* possiamo trovare anche altri punti di riferimento molto cari a Beck, tra cui Nietzsche che, attraverso il suo costruttivismo creativo, imprime una critica continua dell’esistente salda libertà e capacità innovativa, evidenziando il valore del linguaggio come mezzo per plasmare la realtà.⁴ A questo punto, ci si chiede quale sia il connubio tra il pensiero di Beck ed un film d’autore di genere cyberpunk, per scomodare definizioni di stampo estetico.

La parola chiave che li congiunge è “modernità”. Beck si pone il problema di quale sia il collante tra la modernità, la cultura e la struttura sociale. Salvatore in *Nirvana*, passando attraverso la fantascienza, descrive le estreme conseguenze dello sviluppo della modernità in un’ottica di piena e pervicace patologia sociale, proponendo, attraverso l’arte, una possibile fonte in grado di fornire spunti di riflessione sociologica. La tecnica, la cui evoluzione totale ed integralista è uno dei capisaldi del film del regista milanese, è anche una delle matrici attorno a cui si basa la riflessione di Beck, poiché essa produce inevitabilmente un meccanismo di rischio (da cui, in maniera semplicistica, la società “del rischio”) dotato di leggi autonome, ingovernabile.

³ Questo legame tra forma giuridica, individuo e creazione di uno spazio politico si chiarisce attraverso casi storici come quelli degli apolidi e i totalitarismi. Gli apolidi infatti, come mostra Arendt, perdono i mezzi necessari a costruire socialmente e giuridicamente la propria persona. Nei totalitarismi, invece, i tribunali su trasferiscono all’interno dell’individuo stesso che diventa accusatore, giudice e boia di sé stesso al posto dello Stato. Nella repubblica cosmopolitica di Kant sono tre i principi di libertà: la libertà inalienabile di tutti i cittadini, l’uguaglianza delle persone in quanto soggetti, l’indipendenza di ciascun membro della collettività in quanto cittadino politico. Cfr. Giacomantonio, 2010.

⁴ Beck insiste molto sulla dimensione del linguaggio: molti problemi politici contemporanei dipendono da un vuoto dei concetti e delle parole. La gabbia d’acciaio della servitù non è la burocrazia ma il pensiero sulla burocrazia. Allora «la riforma cosmopolitica che proponeva Kant è anche una riforma del linguaggio delle democrazie degli stati nazionali» (*Ibidem*).

Uno dei processi che portano, in maniera quasi inevitabile, ad un processo di individualizzazione, prodromico alla seconda modernità, è l'individualizzazione. Beck (1986) distingue tra individualizzazione e atomizzazione. Si può parlare di individualizzazione quando le condizioni sistemiche, che proteggono i diritti, consentono alle persone di venire a capo delle contraddizioni della modernità nell'organizzazione e nell'orientamento della propria vita. L'atomizzazione fa riferimento al caso opposto. Parlare di individualizzazione ha senso, per il sociologo tedesco, solo se ci troviamo in presenza di uno stato di diritto e uno stato sociale. L'idolatria del mercato genera, invece, atomizzazione. L'assenza di legami della modernità può essere superata attraverso libertà politiche. Inoltre la morale e la solidarietà che già Durkheim vedeva come elementi di coesione sociale derivano dalla spontaneità; e quest'ultima dipende dalla volontarietà, ovvero, in ultima analisi, dalla libertà politica che è alla base della libera associazione.

Al tema della modernità, giusto per completare il quadro sociologico e filosofico si affaccia pure Arnold Gehlen. Secondo Gehlen, l'uomo è un parto prematuro, ovvero un essere che non riesce a cavarsela da solo dopo la nascita. La necessità che esso richiede di cure e trattamenti da parte degli altri esseri umani favorisce la nascita della socialità: «gli uomini non hanno le caratteristiche specifiche di adattamento all'ambiente degli altri esseri [...] questo elemento di debolezza è compensato da una plasticità in termini culturali» (1950, 54). La società, grazie al processo di evoluzione tecnico-scientifica, si è riempita di protesi che consentono all'essere umano di adattarsi ad ogni situazione. Si può semplificare dicendo che da essere vivente è diventato attore sociale. Il film Nirvana di Salvatores rappresenta questo elemento nella sua versione più estrema. L'agglomerato del nord indica una riduzione non solo simbolica dei confini e degli stati, ridotti ed omogenizzati in diversi agglomerati, indifferenziati e ipertecnologici, ma non per questo meno liberi.

La tecnologia simboleggia la vera protesi di cui l'individuo si serve. In molti casi troviamo delle microcamere al posto degli occhi e microchip in grado di conservare e presentare i ricordi di una vita.

Salvatores, ispirandosi, a suo dire, al genere fantascientifico (Philip K. Dick), descrive e penetra un processo sociale che aveva già preso vita negli anni ottanta. La prospettiva gehleniana suggerisce che mentre costruiamo un mondo fatto di protesi, costruiamo la nostra vita. Gli attori sociali, però, si trovano necessariamente nella condizione di costruire anche le istituzioni, in grado di sgravarli da compiti più complessi, come lo stato. Il problema, secondo la suddetta prospettiva, è che queste istituzioni rappresentano qualcosa che si autonomizza sempre

di più. In *Nirvana* tutto ciò è rappresentato dalla programmazione informatica, dall'utilizzo dei software. La persona è una funzione dell'istituzione e il singolo perde la capacità di dare forma collettiva alla vita sociale. Le istituzioni lasciano all'individuo una libertà solo di tipo estetico/espressivo. Non si possono cambiare, poiché si pongono in una condizione irreversibile.

La coscienza è un virus, cioè una malattia, attraverso cui l'attore (il personaggio del videogioco) entra nel processo di individualizzazione. Le certezze del suo mondo, della realtà da lui sino ad allora conosciuta, lo scenario del videogioco, perde consistenza sociale. La sua condizione di personaggio nato dalla fantasia del programmatore (sarebbe opportuno utilizzare anche il termine fantasmagoria per richiamarci a Benjamin), acquisisce per la prima volta consapevolezza. Da personaggio diventa persona acquisendo capacità riflessiva, destrutturando l'ordine delle sue certezze.

È come se, al pari della società del rischio non virtuale, Solo si trovasse per la prima volta "solo" a dover decidere la modalità con cui orientare la propria esistenza, dopo aver capito che l'ordine sociale di cui fa parte - benché virtuale - ha delle norme ed è in grado di orientare le sue azioni, fornendogli un ruolo.

Il regista sposa, per la seconda volta nella sua carriera ma in maniera decisa ed esplicita, un linguaggio postmoderno:

La narrazione non è più quella lineare della commedia o del road movie ma si articola su molteplici piani temporali: il nucleo del film è un lungo flashback che intreccia azioni, ricordi ed emozioni del passato, intrecciati a loro volta con eventi del presente, eventi reali ma anche eventi virtuali» (Grassi, 1997, 94).

L'ideologia individualista portata all'estremo di cui faceva cenno Lipovetsky si evince bene nei toni fantapolitici e distopici propri del film, poiché «Nel futuro non troppo lontano di Jimi, Joystick e Naima si è cercato di fare vuoto intorno al reale, di annullare tutta la psicologia, tutta la soggettività. Naima è senza ricordi, Joystick è senza occhi, quindi senza sguardo» (Ivi, 95). L'edonismo, l'affermazione e la ricerca della propria personalità hanno eroso il concetto di gruppo e di comunità proprio della società precedente la seconda modernità, arrivando ad erodere persino le peculiarità della soggettività stessa, formando un agglomerato non solo urbano ma anche esistenziale, sociale e psicologico. L'elemento della protesi, tecnica prima che culturale, è rappresentato dagli occhi bionici di Joystick, elemento caro al panorama letterario fantascientifico, che da sempre ha costantemente, come fosse

una consuetudine, ipotizzato una sostituzione delle componenti umane, con apparecchi tecnologici. Tale processo è metaforicamente inserito nell'apparato bio-antropologico attraverso cui si sviluppa il corpo sociale teorizzato da Gehlen, il quale descrive con estrema sintesi come le modalità di azione sociale siano fortemente influenzate da protesi di natura tecnica, oltre che culturale e sociale:

Gli atti con i quali l'uomo assolve al compito di render possibile la sua vita vanno quindi considerati sempre da due versanti: da un lato si tratta di atti produttivi, grazie a cui egli ovvia agli svantaggi rappresentati dalle sue carenze - cioè di esoneri, di agevolazioni -, dall'altro di strumenti che l'uomo attinge in sé stesso per dirigere la sua vita, e che rispetto all'animale sono interamente di nuovo genere (Gehlen, 1950, 63).

Gli individui di *Nirvana* rappresentano l'esemplificazione del concetto di plasticità culturale, di cui le protesi diventano la necessaria base su cui impostare i processi di relazione biologica, culturale, sociale e politica. Anche in questo caso ritorna Gehlen:

L'esonero è un esonero totale: l'uomo si muove in movimenti ben riusciti, impegnabili in modo variabile, non pulsionali, all'interno di uno spazio allusivo popolato di cose familiari e accantonate; e inoltre nell'indipendenza di principio della sua vita percettiva e motoria dalle sue pulsioni (Ivi, 256).

In *Nirvana*, Jimi, il programmatore protagonista, è costretto a superare il proprio presente, distruggere la propria creatura e proiettarsi in avanti, in un futuro disincentivato dalla prevedibilità dell'agglomerato, rappresentazione della società globalizzata. Di nuovo, si evince come Jimi sia metafora di un individuo che «Come Prometeo, è obbligato a dirigersi su ciò che è lontano, su ciò che non è presente nello spazio e nel tempo; vive - a differenza dell'animale - per il futuro e non nel presente» (Ivi, 59). Un individuo "prodotto" della società del rischio, uscito dall'ormai consolidato processo di individualizzazione, che rischia di trovarsi in pieno processo di atomizzazione (Beck, 1986).

La cultura a cui l'individualizzazione, estremizzata dai codici fantapolitici, ha portato nasconde ideali ampiamente sponsorizzati dall'immaginario fornito dall'industria culturale attraverso i generi cinematografici, quasi inconsapevolmente a sottolineare la componente evasiva rispetto al sistema ma al tempo stesso complice di cui il cinema si è fatto portatore in quanto strumento finalizzato a consolidare la cultura di massa. Ne troviamo diversi, in grado di riflettere anche la poetica del regista, quali

il desiderio di pace, di non belligeranza e non più di fuga, di evasione da una realtà che ha come unico fine la prevaricazione degli uni sugli altri, dei forti sui deboli, dei deboli sui debolissimi. Cacciatori di organi impazzano per le strade alla ricerca di potenziali vittime, gli omicidi non si contano nell'universo parallelo di Solo condannato a morire o a uccidere con ciclico effetto splatter (Grassi, 1997, 97).

Il dilemma su cui poggia una chiave di lettura - sociologica - di *Nirvana* è la dicotomia tra reale e virtuale, spogliata dal lessico tecnicistico della fantascienza. Lo sintetizza specificatamente Baudrillard: «la definizione stessa del reale è: ciò di cui è possibile fare una riproduzione equivalente. [...] Al termine di questo processo di riproducibilità, il reale non è soltanto ciò che può essere riprodotto, ma ciò che è sempre già riprodotto, iperreale». E ancora: «L'irrealtà non è più quella del sogno o del fantasma, di un aldilà o di un aldiqua, è quella dell'allucinante somiglianza del reale a sé stesso» (1979, 87). Il piano dell'illusione è l'unico codice interpretativo concesso dalla Realtà. Una realtà sottoposta repentinamente al flusso del cambiamento, vera chiave di lettura del film.

Il cambiamento risulta essere così lento con cui leggere *Nirvana*, così come lo era per tutti i film precedenti. Il cambiamento, inteso come falso movimento, viaggiare per riconoscere se stessi, spostarsi nel tempo e nello spazio per mutare le regole del gioco imposte dal senso comune. «La meta del cambiamento è per tutti la libertà, la libertà dal gioco delle parti, dal passato, dal presente, dalle passioni, dalle paure, dai conflitti, dal destino, dalla ripetizione dell'esistente» (Grassi, 1997, 100).

Il presupposto culturale, inteso come riflesso della mentalità individualista ed atomizzata, è la corrente artistico-letteraria definita come modernismo. I due pilastri su cui si basa il modernismo sono il concetto di individuo e il concetto di uomo, pilastri che saranno anche la base culturale della fondazione delle società democratiche. L'affrancamento di queste società dai vincoli tradizionali come i ceti e le classi (Beck), porta le medesime a ritrovarsi libere dalle gerarchie e “dagli dei” (Lipovetsky, 2016), proiettate verso un inesorabile processo di autodeterminazione. L'idea di un passato collettivo in grado di fare da pietra miliare per la fondazione della società è ormai un retaggio arcaico, è ora la “Ragione Umana” a fondare la “Società”. Su questa base, come già ripetuto in precedenza, si appoggia anche il corpus intellettuale della prima generazione di studiosi della società francofortesi. Il punto di congiunzione tra gli studi sociali di Adorno e Horkeheimer unito a quelli di Beck si trova nel fatto che la dialettica dell'illuminismo e il processo di individualizzazione descrivono due lati estremi di un'evolu-

zione sociale, che spesso si tramuta in patologia. Il vedere ogni aspetto della vita normato e orientato dalle leggi della domanda e dell'offerta, affaticato da una costante e pervasiva imposizione all'autodeterminazione biografica, il cui andamento è soggetto a sua volta all'andamento di istituzioni apparentemente acefale ma non per questo meno intrusive quali il mercato e la moda, ha un riflesso inevitabile anche sul concetto di arte. La corrente modernista, che nel novecento si è rivelata una corrente di grande ispirazione stilistica e contenutistica anche per il cinema, rispecchia infatti l'idea di una società che si guida da sola, in cui il ruolo del passato è stato destituito. Assistiamo ad un'idea di arte desacralizzata, la cui aura di benjaminiana memoria ha lasciato il posto alla mercificazione data dal fatto stesso della sua riproducibilità. L'arte sembra ritrarre il quotidiano, perdendo il suo fascino misterico e il cinema, sembra il mezzo che congiunge con maggiore efficacia questa tendenza.

Per sintetizzare l'enorme mare concettuale che riguarda la cultura di massa, è utile servirsi della trattazione di Umberto Eco (1979), che ne mette in luce la duplice identità. Come già sottolineato, nella dimensione filmica la cultura di massa diventa il prodotto che fornisce l'oggetto da trasmettere dal mezzo cinematografico, oltre che il contenitore degli archetipi a cui fare riferimento ed il rifornitore dei messaggi culturale che il cinema si permette di veicolare. Si parte dunque dal presupposto che i prodotti mass-mediali sono sottomessi a leggi di mercato, diventando oggetto di persuasione pubblicitaria. In maniera lapidaria si può dedurre che la cultura di massa cerca di andare incontro al gusto medio evitando l'originalità. Il cinema e la letteratura di massa si trovano ad essere caratterizzate dall'omologazione culturale.

Opinione che rimanda al concetto formulato da McLuhan (1964) di "villaggio globale" dove non esistono più differenziazioni culturali. Il pubblico non ha coscienza della sua natura di gruppo sociale e subisce tale cultura ponendosi in un'ottica di sottomissione socioculturale. La componente emotiva trasmessa dal prodotto cinematografico mira a riproporre emozioni precostituite, artificialmente composte, inducendo il pubblico a provarne in maniera quasi coatta. La capacità di pensiero viene radicalmente ridotta e costretta in slogan e citazioni, contornato da informazioni culturali e gossip. Vi è infatti una pervicace induzione verso una concezione di visione passiva e acritica del mondo, scoraggiando sforzo individuale.

La cultura di massa punta ad incoraggiare un impegno del tempo libero solo a livello superficiale, praticando un tipo di informazione verso il presente e indifferenza verso il passato. Come ogni cultura che si rispetti, essa punta ad impostare una propria mitologia ed una propria

simbologia. Creazione di miti e simboli con tipi che sono facilmente riconoscibili. Il lavoro della mente è rivolto a opinioni comuni: il conformismo di costumi, valori e principi sociali.

Con l'avvento della seconda modernità verso la fine degli anni ottanta e l'inizio degli anni novanta, assistiamo ad un cinema d'autore italiano che si trova a fare i conti con una realtà apparentemente fragile, la cui fragilità si trasferisce e si traduce nella grammatica cinematografica, estetica e contenutistica. In conclusione *Marrakech Express* e *Nirvana* si possono rivelare due poli estremi situati sull'asse di un processo che inizia con Adorno e continua con Beck. Realtà e distopia si fondono e si confondono, mostrando un'individualità fragile, che tenta di superare sé stessa, un'individualità in cerca di relazioni, che sente il peso della propria biografia. Vorrebbe modificarla, crearne un nuovo modello o, addirittura, non avercela, al pari di Solo, il protagonista del videogioco *Nirvana*. Il cinema di Salvatores affronta questi due poli, è un cinema che parla alla cultura di massa, con un proprio stile autoriale, facendo le veci inconsapevoli delle fonti per lo studio sull'industria culturale.

Il cinema dunque «registrando in parallelo i sogni che l'epoca veniva confessandosi, ha definito la materia in cui andava percepito il mondo» (Casetti, 2005, 10). La settima arte ha elaborato il suo sguardo lavorando a fondo sulle spinte presenti della modernità, nelle sue varie evoluzioni: se da un lato le ha intercettate con precisione, dall'altro ne ha anche regolato le direzioni e l'intensità ne ha provocato un confronto, fino a dar loro una specifica forma con la quale lo spettatore è stato a sua volta chiamato a confrontarsi. Si può dunque notare come cinema e società siano legate da un binomio apparentemente inestricabile che genera un'interdipendenza che si trova alla base del rapporto tra queste due dimensioni: fornire allo spettatore il ruolo di soggetto, dotarlo di un immaginario e al tempo stesso riprodurre un modello di società o un'idea dello stesso.

Il cinema diventa uno specchio che stravolge e rifrange lo sguardo. Uno specchio che riflette e propone messaggi preconfezionati e già imposti al momento della prima socializzazione. La funzione normativa dello stesso viene meno però, svanisce e scompare, non con la prima socializzazione ma con l'interazione tra lo spettatore, il messaggio dell'opera cinematografica e la coscienza, in precedenza attivata. La presenza dell'autore cinematografico gioca un ruolo potenzialmente determinante all'interno di quel terreno minato e polveroso della proposta cinematografica, cioè del confronto tra un'opera cinematografica realizzata, concretizzata ma poi pubblicizzata e quindi soggetta

al confronto tra gli autori, l'opera stessa ed i suoi fruitori. L'autore è colui il quale è in grado di attivare una sorta di consapevolezza nello spettatore, consapevolezza non per forza intrisa di moralismo o dogmi, ma consapevolezza intesa come sguardo depurato da condizionamenti, su di sé e sul circostante.

CONCLUSIONI

La società del rischio produce processi di individualizzazione su larga scala e il cinema li descrive e per certi versi li assorbe. La difficoltà si situa proprio nel concepire quanto il cinema influenzi la società contemporanea e quanto questa sia influenzata da esso. In quanto "mezzo di comunicazione", il cinema, si frappone necessariamente tra la realtà e la sua rappresentazione. La presenza o meno di codici narrativi come il "genere di film" o "lo stile registico" diventano interessanti chiavi di lettura per interpretare, analizzare o, semplicemente, constatare la descrizione di un sentire individuale -quello dell'autore o degli autori che compongono il prodotto cinematografico (regista, sceneggiatore, montatore, attori) e di un sentire definibile come "sentire sociale", mostrando cioè le dinamiche del processo evolutivo socio-culturale della società contemporanea. I film di Salvatores presi in considerazione nell'articolo possono (azzarderei, hegelianamente) essere ricondotti ad uno schema dialettico. Rispetto al processo di individualizzazione *Marrakech Express* può assumere il ruolo di tesi rispetto alle condizioni che avrebbero favorito una diffusione pervicace e pervasiva del processo stesso; mentre *Nirvana* risulterebbe esserne l'apogeo distopico, ovvero l'antitesi, cioè quando l'individualizzazione diventa atomizzazione tecnologizzata. La componente inconscia di questi due film può trovarsi a coincidere con la descrizione di un processo sociale, frutto della società del rischio (processo che in *Nirvana*, ad esempio, si esprime sotto forma di componente patologica). Provocatoriamente concludo con una domanda: a quale opera cinematografica spetterebbe il ruolo di sintesi?

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ADORNO, W.T., HORKHEIMER, M., (1947). *Dialettica dell'Illuminismo*. Torino: Einaudi, 1966.
- ALTHEIDE, D.L., (1979). *Media Logic*. London: Sage.
- ALPINI, S., (2008). *Sociologia del cinema, I mutamenti della società attraverso opere cinematografiche*. Pisa: Ets.
- ANTONELLO, P.A. (2009). Sotto il segno della metafora: Una conversazione con Giancarlo De Cataldo, *the italianist*, 29, 350-365.
- (2012). Di crisi in meglio. Realismo, impegno postmoderno e cinema politico nell'Italia degli anni zero: da Nanni Moretti a Paolo Sorrentino, *Italian Studies*, 67, pp. 169-187
- BAGNASCO, A., BARBAGLI, M., CAVALLI, A., (2004). *Cultura, linguaggio e comunicazione*. In Id., Id., Id., *Elementi di Sociologia*. Bologna: Il Mulino, pp. 83-97.
- BARTHES, R., (1967). *Elementi di semiologia*. Torino: Einaudi, 1992.
- BAUDRILLARD, J. (1979). *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, Milano, 1990.
- BECK, U., (1986). *La società del rischio, Verso una seconda modernità*. Bologna: il Mulino, 2000.
- (2000). *I Rischi della libertà*. Bologna: il Mulino, 2000.
- BENJAMIN, W., (1934). *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino: Einaudi, 2000.
- BOURDIEU, P., (1991a). *La distinzione. Critica sociale del gusto*. Bologna: il Mulino, 2001.
- (1991b). *La responsabilità degli intellettuali*. Roma-Bari, Laterza, 1991.
- BRUNETTA, G.P., (2007). *Il cinema contemporaneo: da 'La dolce vita' a 'Centochiodi'*. Roma-Bari: Laterza.
- CASETTI, F. (2005). *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano.
- GIAP PARINI, E., (2017). *Il Cassetto dei Sogni Scomodì, ovvero, quel che della letteratura importa ai sociologi*. Milano: Mimesis.
- GEHLEN, A. (1950). *L'Uomo, la sua natura e il suo posto nel mondo* Feltrinelli, Milano, 1983.
- GRAMSCI, A., (1977); *Quaderni dal carcere*, 4 voll. Torino: Einaudi.
- GRASSI, R. (1997). *Territori di fuga. Il cinema di Gabriele Salvatores*, Alessandria, Edizioni Falsopiano.
- FISKE, J., (1982). *Introduction to Communication Studies*. London: Methuen.
- HALL, S., (1980). *Culture, Media, Language*. London: Hutchinson, pp.

197-208.

- KRACAUER, S. (1949). National types as Hollywood repents them. *Public Opinion Quarterly*, 13, 53-72.
- LIPOVETSKY, G., (2013). *L'Età del Vuoto, Saggi sull'individualismo contemporaneo*. Milano: Luni.
- LIZZANI, C. (2007). Una rivoluzione per il cinema. *La Repubblica*, 30.8.2007.
- MALAVASI, L. (2004). *Gabriele Salvatores*. Il Castoro-cinema, Milano, Casa editrice Il Castoro srl.
- MARCUSE, H., (1964). *L'uomo a una dimensione*. Torino: Einaudi, 1999.
- MERKEL, F. (1992). *Gabriele Salvatores*. Collana Script/leuto, Roma, Dino Audino Editore.
- MCLUHAN, M., (1964). *Gli strumenti del comunicare*. Roma: Il Saggiatore, 1967.
- MCQUAIL, D., (2007). *Sociologia dei media*. Bologna: il Mulino, 2007.
- MORIN, E. (1963). *L'industria culturale. Saggio sulla cultura di massa*. Bologna; il Mulino, 1983.
- (1962). *Lo spirito del tempo*. Milano: Meltemi, 2006.
- (1956); *Il cinema o l'uomo immaginario*. Milano: Silva, 1967.
- VILLORANI, N. (2016). *Introduzione ai Cultural Studies*. Roma: Carocci.

SITOGRAFIA

<http://www.treccani.it/>

<http://www.istitutogramscigr.it>

<http://www.caffeeuropa.it/attualita/115attualita-beck.html>

<http://www.recensionifilosofiche.it/swirt/globalizzazione/beck.htm>

<https://www.agoravox.it/Infiniti-anni-80-Tv-cultura-e.html>

http://lafrusta.homestead.com/pro_brecht.html#anchor_131

LA MUSICA

Uno strumento per osservare il mutamento sociale

di *Giulia Pratelli**

Abstract

Music is closely linked to sociology and philosophy, more than one might think. The purpose of this short essay is to show how music could be useful in historical, sociological and philosophical analysis through recollections of experiences of Mahler, Toscanini and Mozart. In retrieving Bob Dylan's music production we will also observe how his songs could be used as true historical sources, because of their large number of informations about society and its evolution.

Keywords

Music, society, sociology, interpretation, conduction

* GIULIA PRATELLI è dottoressa in Giurisprudenza, laureata presso l'Università di Pisa, dove continua a collaborare con il Dipartimento di Filosofia del Diritto.

E-mail: pratelligiulia@gmail.com

1. MUSICA E SOCIETÀ

La musica, come l'arte in genere, si è dimostrata nel tempo strettamente legata alle vicende che hanno riguardato la società, le sue evoluzioni e i cambiamenti in essa intercorsi. Questa arte rappresenta infatti un «elemento rilevante nei processi di coesione sociale e di conservazione della memoria», essendo uno dei «principali prodotti dell'uomo capaci di creare una memoria di tipo tanto comunicativo quanto culturale» e assumendo così un ruolo di primaria importanza «nei processi di costruzione sociale della realtà» (Savonardo, 2014). Essa si rivela dunque fortemente connessa alle trasformazioni politiche, sociali, economiche e culturali, diventando col tempo oggetto di studio anche in contesti formalmente distanti da quello artistico, come ad esempio la filosofia, il diritto e la sociologia.

Proprio in ambito sociologico si è sviluppato nel tempo un filone disciplinare espressamente dedicato alla musica, la cui nascita ideale si individua nel 1921, con la pubblicazione del saggio di Weber *I fondamenti razionali e sociologici della musica*. Nonostante questa disciplina non possa vantare una tradizione propriamente consolidata e molto risalente nel tempo, ad essa si sono interessati numerosi e autorevoli studiosi, che hanno offerto preziosi contributi.

L'idea di utilizzare metodi tipici dell'arte per analizzare e comprendere le discipline scientifiche e umanistiche viene considerata proficua in molte occasioni. È, ad esempio, ciò che avviene nell'ambito di Law and Humanities, settore disciplinare nel quale si considera utile analizzare il diritto mediante gli strumenti critici propri degli ambiti della cultura, come letteratura e musica (*law as literature*, *law as music*) e studiare il modo in cui le tematiche giuridiche vengono trattate all'interno delle opere musicali (*law in literature*, *law in music*). Questa impostazione non sembra essere poi molto distante dal *modus operandi* proposto e impiegato dal sociologo tedesco Simmel, che ha utilizzato i metodi della scienza per comprendere l'arte e quelli dell'arte per comprendere la scienza. Egli, infatti, considerava proficua l'estensione all'ambito scientifico (e sociologico) delle categorie concettuali proprie dell'arte e della profonda sensibilità che da essa si trae, al fine di poter comprendere e interpretare la realtà in modo più completo. Il lavoro di Simmel, spesso trascurato dai suoi contemporanei, si è contrapposto al razionalismo tipico ottocentesco, interessandosi anche all'analisi dei lati più profondi dello spirito umano (D'Andrea, Federici, 2004), conferendo all'arte una posizione particolare all'interno dei suoi studi. Allo stesso modo, i giuristi e i

filosofi coinvolti nella ricerca interdisciplinare tra il diritto e i vari settori della cultura umanistica, ritengono che il confronto e il dialogo tra queste diverse discipline rappresentino uno strumento fondamentale per ampliare e completare il lavoro di coloro che operano in ambito giuridico. Tale modus operandi consentirebbe difatti di porre in evidenza molti elementi, solitamente celati o inespressi, che influiscono in modo importante sui processi di comprensione, di interpretazione e (soprattutto) di decisione (Resta, 2011).

Nelle pagine a seguire saranno riportati alcuni esempi concreti che, riprendendo le vicende professionali di alcuni grandi protagonisti della musica, ci aiuteranno a capire lo stretto legame tra il mestiere musicale e il contesto sociale all'interno del quale questo viene ad essere svolto. I casi particolari di Bob Dylan, Mozart, Arturo Toscanini e Gustav Mahler, seppur tra loro ovviamente distanti, sembrano comunque molto adatti a illustrare diversi aspetti del tema che stiamo affrontando. Grazie ad essi, infatti, sarà più semplice illustrare come la musica e la trasformazione del mestiere del musicista possano rappresentare fonti di indagine utili per esaminare le evoluzioni e i cambiamenti che nel tempo hanno attraversato la società (occidentale, nel nostro caso). Presenteremo inizialmente l'esempio di Dylan, sicuramente più vicino all'esperienza odierna, concentrando la nostra attenzione sui testi delle canzoni, talvolta veri e propri racconti di cronaca nera e giudiziaria, come nel particolare caso di *Hurricane*. Successivamente, riprendendo un ordine cronologico e spostando il nostro centro di interesse dalle canzoni alla professione del musicista, l'analisi sarà dedicata alle vicende che hanno caratterizzato (e spesso ostacolato) l'attività musicale di Mozart, trovatosi a svolgere il proprio mestiere e ad esplicare la propria genialità in un momento storico-sociale nel quale le sue pretese e le sue aspirazioni non potevano trovare spazio per essere accolte e sviluppate. Infine, verranno affrontate e confrontate tra loro le esperienze di due dei più grandi direttori d'orchestra di sempre, Toscanini e Mahler, allo scopo di evidenziare quanto il trovarsi in linea con l'impostazione culturale dominante possa risultare determinante ai fini dell'affermazione di un ruolo importante e della consolidazione di una carriera prestigiosa, anche nell'ambito della musica e dell'interpretazione musicale.

2. LA CRONACA NARRATA ATTRAVERSO LE CANZONI: L'ESEMPIO DI BOB DYLAN

Attraverso la lettura e l'approfondimento dei testi delle canzoni è possibile effettuare una reale indagine sui fatti storici, sui cambiamenti e sulle problematiche intercorse all'interno della società in momenti particolari. Le produzioni musicali diventano così una vera e propria fonte, un particolare documento storico per mezzo del quale ricostruire avvenimenti, usanze, momenti di crisi e di conflitto.

Emblematica a tale proposito è sicuramente la discografia del cantautore americano Bob Dylan, soprattutto per quanto riguarda i brani scritti e pubblicati intorno agli anni Sessanta e Settanta. Dylan ha infatti composto numerosi brani ispirati a fatti di cronaca, vicende giudiziarie e episodi di grande rilevanza politica, esprimendo il proprio disappunto per le ingiustizie e le discriminazioni. Queste canzoni criticano aspramente la società americana ma sarebbe superficiale non considerare che il racconto offerto in esse va aldilà della semplice disapprovazione, assumendo un'importanza particolare anche ai fini del nostro discorso. Il cantautore ha descritto accuratamente l'impostazione culturale della società americana dell'epoca e il funzionamento delle istituzioni, caratterizzato da corruzione politica e giudiziaria, affrontando temi delicati quali le ingiustizie sociali, le lotte per l'emancipazione, la povertà, l'inquinamento e le diseguglianze, soprattutto tra bianchi e neri (Perlin, 2011; Gimeno Bevia, 2014). In questo modo egli ha offerto un quadro molto dettagliato della situazione e ha dato voce al malcontento diffuso, ai bisogni dei più deboli, quotidianamente costretti a subire prepotenze e sopraffazioni. È ciò che avviene, ad esempio, in brani come *Oxford Town* (1974), che racconta le vicissitudini di James Meredith, il primo studente universitario afroamericano, oppure in *Death of Emmett Till* (1962), la canzone in cui Dylan narra la storia del giovane di colore ucciso per aver corteggiato una ragazza bianca, sottolineando il fatto che gli assassini non furono mai denunciati né condannati, nonostante fosse ben nota la loro identità¹.

Tra i brani più famosi che Dylan ha scritto a proposito di fatti di cronaca e ingiustizie sociali *Hurricane* (1975) detiene senza dubbio

¹ «This boy's dreadful tragedy I can still remember well / The color of his skin was black and his name was Emmett Till / Some men they dragged him to a barn and there they beat him up / They said they had a reason, but I can't remember what / They tortured him and did some things too evil to repeat / There were screaming sounds inside the barn, there was laughing sounds out on the street».

una posizione di particolare rilievo. Il brano racconta la vicenda di Rubin “Hurricane” Carter, pugile nordamericano di colore che negli anni Sessanta si batté per ottenere il primato mondiale di pesi medi. La sua storia divenne tristemente nota non per i suoi meriti sportivi ma per il fatto di aver subito un’ingiusta condanna per omicidio, passata alla storia come una delle vicende giudiziarie più famose e controverse degli Stati Uniti d’America. La notte del 17 giugno 1966 avvenne una sparatoria in un bar di Paterson (New Jersey) nella quale persero la vita tre uomini bianchi, dettaglio che può sembrare irrilevante ma, come capiremo presto, non lo fu affatto. Secondo i testimoni l’omicidio sarebbe stato commesso da due persone di colore, poi ripartite a bordo di un’auto bianca, uguale a quella di Carter. Il pugile fu fermato dalla polizia quella stessa notte, mentre si trovava in macchina con l’amico John Artis. Nonostante l’unico testimone oculare non riconoscesse i volti degli assassini in quelli di Carter e Artis e nonostante le prove e le testimonianze utilizzate nel processo fossero altamente discutibili, la giuria, composta da dodici persone bianche, decretò la colpevolezza dei due ed entrambi furono condannati all’ergastolo. Durante il periodo di reclusione, il pugile scrisse un libro autobiografico dal titolo *Il sedicesimo round. Da sfidante numero 1 a numero 45472*, pubblicato nel 1974, nel quale raccontò la propria vicenda e sostenne la propria innocenza. Fu lo stesso Carter a chiedere che il libro fosse portato a Dylan, consapevole dell’interesse che egli aveva già ampiamente manifestato per il tema delle discriminazioni razziali. Ispirandosi alla vicenda del pugile, il cantautore scrisse appunto *Hurricane* e il brano fu registrato per la prima volta nel 1975. Gli avvocati della Columbia Records convinsero però Dylan ad incidere anche una versione diversa della canzone, da inserire nell’album «Desire» del 1976, eliminando dal testo i nomi delle persone coinvolte, rendendo tutto meno esplicito ed evitando il rischio di denunce da parte dei diretti interessati. Dopo aver composto e pubblicato la canzone, Dylan si interessò attivamente al caso, intraprendendo una vera e propria battaglia che generò un’enorme attenzione nei confronti della vicenda, fino a determinare la riapertura della causa nel 1980 ad opera di alcuni giovani sensibilmente colpiti dalla storia di Carter. Il loro appello alla Corte Federale andò a buon fine e nel 1985 il giudice Sarokin dichiarò entrambi gli imputati innocenti, sentenziando che il processo a suo tempo non era stato condotto in modo equo e che le accuse si erano basate su motivazioni di natura razziale (Hirsch, 2010).

Oltre ad aver narrato la storia di Carter, costringendo l’opinione

pubblica al riconoscimento dell'ingiustizia da questi subita, con questo brano Dylan realizzò un'operazione particolarmente interessante: in esso descrisse in modo particolareggiato lo sviluppo dell'intera vicenda, facendo ricorso ad un linguaggio semplice, colloquiale e molto diretto, che pose immediatamente in risalto il problema della questione razziale e il modo in cui questa incise sull'andamento del processo. Nella terza strofa infatti, con questi versi, che assomigliano ad una raccomandazione nei confronti delle persone di colore, si rimarca il fatto che le iniquità legate alla discriminazione fossero all'ordine del giorno: «In Paterson that's just the way things go / If you're black you might as well not shown up on the street / Unless you wanna draw the heat»².

Allo stesso modo, il cantautore evidenziò il fatto che le indagini fossero state condotte in modo superficiale e il processo fosse stato caratterizzato da numerose irregolarità, come ad esempio la mancanza di qualsiasi garanzia per gli imputati. Leggendo il testo si riesce a ricostruire la vicenda a partire dal momento dell'omicidio fino ad arrivare alla conclusione del primo processo, rintracciando tutti gli elementi che determinarono l'accusa e l'incarcerazione dei protagonisti. Tra le varie cose, è interessante sottolineare il modo in cui Dylan riporta le deposizioni dei testimoni, come quella di Alfred Bello che affermò di aver visto due uomini allontanarsi dal luogo del delitto a bordo di un'auto bianca, ovvero «He said "I saw two men running out they looked like middleweights / They jumped into a white car with out-of-state plates"»³.

L'autore, inoltre, riportando le testimonianze, mette in luce gli aspetti critici della ricostruzione che portò alla condanna, come l'incongruenza tra la testimonianza di Bello (già noto alle forze dell'ordine per aver condotto attività criminali), e quella di Willie Marinis, unico testimone oculare, anch'egli rimasto ferito nel corso della sparatoria. Marinis, una volta ascoltato dalla polizia, non confermò mai l'identificazione dei colpevoli con Carter e Artis, come si legge nel testo del brano «The wounded man looks up through his one dying eye / Says "Wha'd you bring him in here for? He ain't the guy!"»⁴. Le testimonianze furono dunque raccolte in modo sbrigativo

² «A Paterson questo è il modo in cui vanno le cose / se sei nero è meglio che tu non ti faccia nemmeno vedere per strada / se non vuoi essere incastrato».

³ «Disse "Ho visto uscire due uomini di corsa, sembravano pesi medi / sono saltati su una macchina con la targa di un altro stato"».

⁴ «L'uomo ferito gli dà un'occhiata, attraverso il suo occhio moribondo / e dice "perché lo avete portato qui? Non è lui l'uomo!"».

e disappunto dalla polizia, che sembrava molto più interessata a chiudere il caso, trovando rapidamente *un* colpevole (meglio ancora se di colore), piuttosto che a cercare i reali assassini. Dylan non si è però limitato a sottolineare la questione delle testimonianze ma ha riportato nel testo anche i dubbi legati all'arma del delitto e all'idoneità di una giuria composta da sole persone bianche a giudicare due ragazzi di colore: «And though they could not produce the gun / the D. A. said he was the one who did the deed / and the all-white jury agreed»⁵.

Insomma, attraverso la canzone Dylan ha analizzato tutti gli elementi negativi del processo a Carter e Artis, che lo hanno trasformato in una vera e propria farsa («a pig-circus»), nella quale il destino degli imputati era già segnato dall'inizio («All of Rubin's cards were marked in advance / [...] he never had a chance»⁶). Come ha indicato il già citato Perlin, «Hurricane is a text book example of how racism can affect every aspect of the criminal justice system» (Perlin, 2011) e, dunque, di come il razzismo abbia inficiato un aspetto fondamentale della vita della società, condizionando la sicurezza e la libertà dei cittadini di colore. Grazie alla sua attenta descrizione dei fatti, le canzoni di Dylan offrono un quadro dettagliato della società americana degli anni Sessanta e di come questa fosse attanagliata da fattori quali la questione razziale, il pregiudizio, la diversità tra le classi sociali. Egli afferma di vergognarsi di vivere in un paese in cui la giustizia è solo un gioco⁷, in un contesto in cui chi non disponeva di mezzi economici adeguati era spesso costretto a trovare compromessi per sopravvivere, rischiando continuamente di essere coinvolto in situazioni negative alle quali era in realtà estraneo o dovendo addirittura temere per la propria incolumità (Gimeno Bevia, 2014).

L'impatto sociale della diffusione dei brani di questo cantautore, e di *Hurricane* in particolare, fu enorme, tanto da smuovere l'opinione pubblica fino a cambiare le sorti di un destino che sembrava ormai irrimediabilmente segnato: con grandissima probabilità l'innocenza di Carter e Artis non sarebbe mai stata riconosciuta se non fosse stato per il celeberrimo brano di Dylan e per l'interesse sociale e mediatico che in seguito si scatenò intorno a questa vicenda.

⁵ «E sebbene non fosse stato possibile produrre l'arma del delitto / il Pubblico Ministero disse che era stato lui a compiere l'omicidio / e la giuria composta solo da bianchi fu d'accordo».

⁶ «Tutte le carte di Rubin erano segnate fin dall'inizio / [...] egli non ebbe mai una sola possibilità».

⁷ «Couldn't help but make me feel ashamed to live in a land where justice is a game» in Dylan, B. (1975).

3. IL TORMENTO DI UN GENIO INCOMPRESO: MOZART

A proposito del rapporto tra la musica e il contesto sociale in cui questa viene a formarsi, vale la pena, a mio avviso, soffermarsi seppur brevemente sull'esperienza particolare di Mozart.

Indubbiamente si tratta di un artista che non ha certo bisogno di presentazioni, tuttavia, ci sono alcuni aspetti particolari della sua esperienza che è qui utile richiamare alla mente, per poter capire meglio il senso di queste poche righe.

Nell'Europa continentale del XVIII secolo, in cui egli visse e svolse la propria attività di musicista e compositore, operare in ambito musicale voleva dire dipendere «dal favore, dalla protezione, e quindi anche dal gusto, delle cerchie aristocratiche cortesi» (Elias, 2005). Per questo, al fine di poter svolgere tale attività ed essere in grado di provvedere a sé e ai bisogni della propria famiglia era necessario trovare un impiego fisso all'interno di una corte, dove i musicisti non erano altro che "cortigiani", al pari di camerieri, cuochi, sarti.

Cosciente del suo straordinario talento, Mozart visse la frustrazione di non sentirsi compreso e abbastanza valorizzato, dovendo sottomettere la propria creatività alle richieste dei committenti. Egli nacque infatti in una società che «non conosceva ancora il concetto romantico di genio» (di cui abbiamo parlato poco sopra) e non offriva una posizione particolare «all'artista geniale» (Elias, 2005). Lo sviluppo del mondo musicale era inoltre arretrato rispetto a quello dell'ambito letterario, in cui già si poteva pensare di mantenersi con i proventi derivanti dalle vendite dei propri scritti.

Il compositore austriaco trascorse la sua breve vita nella contrapposizione data dal sentimento di appartenenza alla nobiltà di corte e dalla conseguente umiliazione che tale ceto sociale gli riservava, non dimostrandosi disponibile ad accettarlo al suo interno. Nella società a lui coeva, il mestiere di musicista occupava infatti una posizione nettamente secondaria rispetto a quella dei committenti, rimanendo confinato nell'inferiorità sociale e nella dipendenza economica. Tutto ciò diventava ancor più demoralizzante per un musicista la cui fama di compositore ed esecutore cresceva progressivamente a livello nazionale e internazionale, senza però permettergli mai di scavalcare davvero i confini delle rigide gerarchie sociali che governavano il suo mondo. Mentre suo padre Leopold fu capace di uniformarsi alle richieste della società⁸, Mozart non si arrese

⁸ Leopold Mozart (1719-1787), compositore e violinista, lavorò come valletto di camera e musicista al servizio del conte di Turn-Valsassina und Taxis, canonico della

facilmente, combattendo «fino in fondo, con incredibile coraggio, una battaglia di affrancamento dai suoi padroni e committenti aristocratici» (Elias, 2005). Nonostante tutto fu comunque costretto a scendere a scomodi compromessi per poter continuare a svolgere il suo mestiere.

Sarebbero bastati solo pochi anni per poter crescere e lavorare in un ambiente già profondamente cambiato, come dimostra l'esperienza di Beethoven. Il pianista e compositore tedesco, nato circa quindici anni dopo (nel 1770), vivrà in un contesto diverso, che gli permetterà di ottenere ciò per cui Mozart si era impegnato strenuamente ma in vano: la maggiore indipendenza dall'autorità dell'aristocrazia cortese. Beethoven godette della possibilità di seguire il proprio sentire più che le richieste altrui, non dovette comporre musica in quanto dipendente ma poté farlo (almeno in gran parte) come artista. Egli, infatti, svolse la sua attività in un momento di grande trasformazione, che coinvolse anche la posizione sociale e la funzione dei musicisti, che videro accrescere il proprio potere nei confronti del pubblico. Tale mutamento avvenne in un arco di tempo complessivamente molto esteso ma, come spesso accade, fu caratterizzato da numerosi stadi intermedi: potremmo indicare quella vissuta da Mozart come la fase in cui il passaggio dallo status di musicista sottomesso alle altrui dipendenze a quello di artista privo di legami di subordinazione sembrava teoricamente possibile ma di fatto si rivelava socialmente irrealizzabile. Egli tentò di ottenere l'affermazione della posizione di "libero artista" troppo presto, in un momento in cui la società «non era pronta ad accettarlo istituzionalmente» (*Ibidem*).

4. MAHLER, IL PUNTO ESTREMO DEL ROMANTICISMO

Come appena visto, Mozart si è trovato a vivere un profondo contrasto con una situazione sociale "inadeguata", soprattutto rispetto alla visione del mestiere di compositore e alla modalità con cui egli pretendeva di svolgerlo. Allo stesso modo, seppur relativamente ad

Cattedrale di Salisburgo. Nel 1743 entrò a far parte dell'orchestra di corte del Principe Arcivescovo, assicurandosi un reddito regolare, e qualche anno dopo fu nominato vice maestro di cappella. Fu autore di numerose composizioni, purtroppo in gran parte andate perdute o erroneamente attribuite ad altri (talvolta anche al figlio). Scrisse poi un trattato per l'insegnamento del violino *Versuch einer gründlichen Violinschule (Metodo per una approfondita scuola per violino)*, pubblicato per la prima volta nel 1756. L'opera ebbe una grandissima portata storica e didattica, segnando una svolta nello studio dello strumento e dimostrandosi in seguito di fondamentale importanza per comprendere e approfondire la musica dell'epoca.

apirazioni diverse, anche Mahler, diversi anni dopo, si trovò a fronteggiare un contest sociale e professionale ostile rispetto al suo modus operandi e alle sue pretese rispetto all'interpretazione e alla messa in scena di grandi opere musicali. Ma procediamo con ordine.

Gustav Mahler è stato senza dubbio uno dei più grandi direttori d'orchestra di tutti i tempi. Nacque nel 1860 in Boemia, all'epoca parte dell'Impero Austriaco, ed iniziò la sua carriera come direttore d'orchestra a soli vent'anni. L'esperienza nella provincia austriaca fu comunque solo il punto di partenza per una carriera grandiosa, che lo portò a dirigere alcune delle più prestigiose orchestre d'Europa, per approdare infine in America, dove venne nominato direttore musicale dell'Orchestra Filarmonica di New York.

Mahler è passato alla storia come un direttore d'orchestra geniale e la sua straordinaria fama fu dovuta al suo particolare stile interpretativo e alle sue idee di portata fortemente innovatrice. Il suo repertorio era molto vasto e tra gli autori più frequentemente portati in scena possiamo ricordare Wagner, Beethoven, Schubert, Strauss e Mozart. Inoltre, considerando di fondamentale importanza tutti gli aspetti artistici coinvolti nell'interpretazione, Mahler non si occupò soltanto della direzione dell'orchestra, interessandosi attivamente anche del coordinamento tra gli aspetti musicale, scenico e registico. A tal proposito, egli dedicò una particolare attenzione agli allestimenti di scena, soprattutto dopo essere venuto a contatto con gli artisti della Secessione⁹ viennese, tra cui spiccano i nomi illustri di Klimt, Moser e Roller. Grazie a questa collaborazione, Mahler colse l'occasione per liberarsi degli allestimenti classici ed introdurre soluzioni innovative nelle rappresentazioni teatrali. Nello sviluppare la sua opera, egli portò il linguaggio romantico al suo punto più estremo, aprendo la strada alla musica del Novecento. Le cronache dell'epoca e le testimonianze di chi ebbe modo di lavorare con lui lo descrivono come un perfezionista, nervoso e tormentato, celebre per il suo atteggiamento aggressivo ed estremamente esigente durante le prove, tanto da essere spesso coinvolto in aspri conflitti umani e professionali

⁹ La Secessione viennese fu un vasto movimento artistico e culturale, sviluppatosi intorno alla fine del XIX secolo in una delle città più colte, affascinanti e raffinate dell'epoca. A Vienna, infatti, nello stesso periodo sbocciarono numerose personalità artistiche che avrebbero presto acquisito grande prestigio nel panorama nazionale e internazionale, quali, ad esempio, i musicisti Mahler e Schönberg, o gli intellettuali Wittgenstein e Freud. In particolare, il movimento coinvolse vari artisti, provenienti da ambiti differenti ma uniti dal comune obiettivo di introdurre uno stile artistico nuovo, profondamente diverso da quello accademico. Tra gli esponenti più illustri ricordiamo gli architetti Wagner e Hoffmann ed i pittori Klimt, Moser e Roller.

con gli orchestrali degli ensemble che dirigeva.

In ogni caso, Mahler fu un vero e proprio uomo del romanticismo: incarnò alla perfezione il mito del *genio*¹⁰, rompendo gli schemi consolidati dalla tradizione e utilizzando modalità espressive precedentemente inaudite, talvolta persino troppo audaci per essere comprese ed accettate dai suoi contemporanei.

L'inquietudine romantica propria di questo personaggio determinò il suo particolare *modus operandi* ermeneutico, governato da quella che si può definire «etica del perfezionamento dell'opera» (Ficarella, 2011): Mahler si dedicava infatti ad un incessante processo di interpretazione e affinamento delle partiture, che non trovava mai piena soddisfazione e non consentiva mai alla scrittura musicale di assumere una forma definitiva. In questo modo egli sembrava fondere insieme i due momenti di produzione e riproduzione, come fossero una categoria unica. Sia in riferimento alle opere altrui che alle proprie, sembrava infatti non trovare spazio l'imperativo dell'"intangibilità" dell'opera (Eggebrecht, 1994), ostacolato da un rapporto conflittuale con la scrittura del testo musicale. Il "sistema" artistico mahleriano era quindi profondamente complesso e in continua evoluzione, caratterizzato dall'insoddisfazione e dall'incessante penetrazione tra il momento della creazione e quello dell'interpretazione. Mahler era solito sottoporre le partiture delle opere (proprie o altrui) ad ampie operazioni cosiddette di *Retuschen*, ovvero ritocchi, aggiunte, revisioni. Tali interventi prendevano spesso spunto dal problema della strumentazione: egli, difatti, si interessava alla questione della diversa disponibilità strumentale attuale rispetto a quella dell'epoca in cui le opere altrui erano state composte, e, allo stesso tempo, era solito rivedere continuamente persino la strumentazione delle proprie opere.

La pratica di continua revisione e costante sperimentazione sonora, a partire dalle lacune riscontrate nella scrittura orchestrale, fu però adombrata nei decenni successivi a causa dell'affermazione dell'ideale ermeneutico opposto, che richiedeva agli interpreti l'assoluta fedeltà al testo scritto. Mahler, difatti, si trovò ad operare in un particolare momento storico, più o meno coincidente con la

¹⁰ La figura del *genio*, individuo "superiore" in grado di disobbedire alle regole costituite per crearne di nuove, era stata introdotta nel periodo romantico. Portatrice di innovazione, espressione di capacità fuori dall'ordinario, questa figura attirò l'attenzione di numerosi studiosi, compositori, filosofi, tra cui Kant che nella Critica del Giudizio la definì come «il talento di produrre ciò di cui non si può dare nessuna precisa regola», dotato di un'autorità tale da far divenire la sua creazione «misura o regola di giudizio» per gli altri.

dissoluzione del romanticismo (espressione di passioni forti, tormenti profondi, insoddisfazioni e sentimenti contrastanti) e l'affermazione del positivismo (portatore al contrario di nuove esigenze di certezza e di una nuova e incondizionata fede nella scienza, declinata nei vari ambiti della cultura e del sapere). Con questo nuovo movimento venne richiesto agli interpreti di assumere un atteggiamento ermeneutico meramente applicativo, riducendo fortemente il loro margine di libertà e la loro possibilità di affrontare il testo scritto in modo autonomo e analitico, fino a scomporre e ricomporre l'oggetto dell'esecuzione. Questa impostazione, ovviamente, portò l'artista austriaco a nutrire un profondo scetticismo nei confronti delle coeve teorie positiviste e dell'idea secondo la quale lo spartito avrebbe un valore in sé, indipendentemente dalla realizzazione sonora concreta. Allo stesso tempo, i fautori di tali teorie criticarono aspramente il suo operato, considerandolo eccessivo e talvolta addirittura offensivo nei confronti dell'autorità del testo scritto e dei suoi compositori.

Le critiche al *modus operandi* di Mahler, almeno quelle animate da una impostazione ermeneutica "scientifica" e non dalla crescente affermazione dell'ideologia razziale¹¹, furono quindi espressione di una tendenza ermeneutica ormai trasversale e maggioritaria, che non poteva più comprendere né supportare la sua inquietudine interpretativa e la sua incessante ricerca sonora. «La violenta novità del suo linguaggio ha richiesto un lento processo di acquisizione, anche da parte dei professionisti» (Chailly, 2016) e per questo fu considerata per un lungo periodo eccessiva e inattuale. Il suo apporto al rinnovamento del linguaggio musicale fu infatti effettivamente riconosciuto solo dopo la Seconda Guerra Mondiale, quando egli era ormai scomparso da più di trent'anni. La "colpa" di questo passionario compositore e direttore d'orchestra fu quella di essersi trovato ad operare nel momento storico-sociale "sbagliato", ad esprimere la propria visione dell'attività ermeneutica e della composizione all'in-

¹¹ Sebbene mai stato particolarmente devoto o praticante, Gustav Mahler era di religione ebraica. Nel contesto socio-culturale germanico a lui coevo questo elemento non apparve irrilevante e fu chiaramente preso di mira dai giornali di indirizzo esplicitamente antisemita, come ad esempio la «Deutsche Zeitung». In tali pubblicazioni, infatti, le critiche nei confronti della sua attività musicale furono particolarmente aggressive e spesso si concentrarono più sull'elemento razziale che non sulla peculiarità ermeneutica delle sue esecuzioni. Mahler fu quindi frequentemente giudicato non in quanto revisore o direttore, ma, innanzi tutto, in quanto ebreo. Tali attacchi erano al loro interno densi di tutti i topoi tipici di quell'antisemitismo culturale ormai già ampiamente diffuso e compiutamente espresso nel saggio redatto dallo stesso Wagner e pubblicato con il titolo *Das Judentum in der Musik*, la prima volta, nel 1850, sotto pseudonimo, mentre la seconda, nel 1869, a proprio nome.

terno di un contesto sociale, oltre che musicale, che non era ancora pronto (o forse non lo era più) ad accoglierla, a comprenderla e ad accettarla.

5. TOSCANINI: IL TALENTO AL PASSO COI TEMPI

Vale la pena, a questo punto, fare un breve accenno ad un esempio opposto a quello appena fatto, concentrandosi sull'esperienza di Arturo Toscanini.

Il musicista parmense è passato alla storia come uno dei più grandi direttori d'orchestra di tutti i tempi, riuscendo ad acquisire un'autorità professionale tale da permettergli di opporsi alle pressioni politiche del regime fascista e da consentirgli di trasformare completamente le abitudini teatrali, ripensando il modo in cui gli artisti dovevano comportarsi sul palco e impostando il "codice" di comportamento degli spettatori. Non fu un caso che molti giornalisti e musicisti dell'epoca raccontassero l'opera di Toscanini definendola una *riforma*.

Ma procediamo con ordine. Egli nacque a Parma nel 1867 e, nonostante avesse iniziato la sua carriera come violoncellista, a soli diciannove anni iniziò a cimentarsi nella direzione per non abbandonare più il podio e la bacchetta. Acquisì grandissima fama a livello internazionale e fu chiamato a dirigere in molte città straniere e in molte occasioni prestigiose, come le prime mondiali di opere quali *Turandot* e *La Bohème*.

Uno degli aspetti che hanno reso celebre il direttore parmense è stato sicuramente il suo approccio ermeneutico, accompagnato dalla sua straordinaria memoria e dal suo atteggiamento particolare nei confronti degli orchestrali. Come Mahler, anche Toscanini era conosciuto per il suo temperamento sanguigno e per il suo modo estremamente rigoroso, esigente e severo di condurre le prove. Ma, a differenza del collega austriaco, egli si considerava ed era considerato un interprete fedelissimo nei confronti del testo, profondamente rispettoso delle intenzioni iniziali degli autori. In un periodo storico in cui era assai diffusa la pratica di intervenire sulla partitura con tagli, modifiche, aggiunte e reinterpretazioni, Toscanini conosceva invece a memoria centinaia di spartiti originali ed era solito dirigere senza nemmeno il bisogno di avere di fronte a sé la pagina musicale. Nel periodo storico in cui si afferma la sua figura, i grandi compositori mostravano una scarsa considerazione nei confronti dei direttori d'orchestra, attribuendo loro esclusivamente il compito di scandire il

tempo dell'esecuzione. Gli autori, infatti, si schieravano frequentemente a favore dell'ideale ermeneutico della fedeltà assoluta al testo. Per questo ritenevano che i risultati migliori si potessero ottenere soltanto eliminando il momento intermedio dell'intromissione delle intenzioni di un altro soggetto, durante la trasmissione dell'opera dal compositore al pubblico. Questa tendenza non stupisce affatto: è proprio nello stesso periodo storico che si stava affermando una generale tendenza interpretativa di stampo fortemente positivista. Tale orientamento portava a considerare l'interpretazione con atteggiamento diffidente, identificandola come elemento negativo, che metteva in pericolo la concreta realizzazione delle idee originarie dell'autore¹². Toscanini, però, accogliendo con vigore l'ideale di un'interpretazione assolutamente fedele alla partitura e all'intenzione del compositore, riuscì ad imprimere una svolta fondamentale anche alla figura del direttore d'orchestra, alla quale venne così attribuita un'importanza centrale e riconosciuto un inedito prestigio¹³. Lo stesso Verdi ammise di doversi ricredere circa il prezioso contributo dell'interprete alla realizzazione concreta dell'opera musicale. Da questo cambiamento discese inoltre un notevole ampliamento dei compiti solitamente attribuiti a questa figura: con la riforma toscaniniana, infatti, i professionisti della direzione ottennero non solo nuove facoltà rispetto all'interpretazione delle opere, ma guadagnarono addirittura «il diritto a governare la preparazione della rappresentazione operistica» (Waldorff-Preyss, 1997).

L'esperienza di Toscanini mostra quindi come l'essersi trovato ampiamente in linea con la tendenza culturale maggioritaria (soprattutto dal punto di vista interpretativo) abbia permesso al direttore parmense di esprimere con successo le proprie convinzioni. Aldilà delle critiche talvolta ricevute, la sua figura ha goduto di una celebrità più "serena" rispetto a quella di Mahler, effettivamente compreso solo molti anni dopo la sua scomparsa. Le opinioni negative, nel caso di Toscanini, hanno riguardato gli aspetti più rudi del suo carattere e la severità con cui conduceva il proprio mestiere,

¹² La stessa cosa avveniva, ad esempio, in ambito giuridico, laddove si riteneva che gli interventi ermeneutici rappresentassero un rischio per la certezza del diritto.

¹³ Non tutti i critici sono e furono però concordi nella considerazione di questo particolare: non mancarono infatti né recensioni negative né dissertazioni ermeneutiche volte a dimostrare che l'atteggiamento di Toscanini fosse in realtà invasivo rispetto alle partiture che il direttore si accingeva a portare in scena. Alcuni sostennero fermamente che il suo atteggiamento di fedeltà assoluta al compositore fosse in realtà solo apparente, una sorta di facciata dietro alla quale si sarebbe nascosta la tendenza a intervenire in modo consistente, talvolta anche alterando l'opera nei suoi caratteri fondamentali.

l'autorità che riuscì a rivestire, i cambiamenti che impose alle abitudini degli artisti e degli spettatori a teatro e talvolta persino le sue idee politiche¹⁴. Tuttavia, il suo lavoro godette sempre di grandissimo rispetto, anche da parte degli stessi compositori¹⁵ di cui si accingeva ad interpretare le opere. Nello svolgere il suo mestiere, il suo atteggiamento non fu mai concepito come anacronistico o inadeguato, come invece avvenne in più occasioni per il suo predecessore austriaco. Il “genio razionale” di Toscanini si trovò ad esprimere la propria grandezza in un momento in cui l'ambiente storico, sociale e culturale era pronto ad accoglierlo ed esaltarlo, al contrario di quel che era accaduto poco tempo prima al genio tormentato di Mahler, “troppo romantico” per potersi esprimere appieno in un contesto ormai rivolto alla mentalità razionale e scientifica tipica del positivismo.

6. CONCLUSIONI

I brevi esempi qui riportati si dimostrano interessanti in relazione alla tesi sostenuta all'inizio di questo piccolo contributo. Difatti, essi sottolineano in modi diversi come tramite l'osservazione di ciò che è avvenuto in ambito musicale si possa svolgere un'indagine di stampo

¹⁴ Toscanini era un uomo del Rinascimento, animato da un forte spirito patriottico e una grande fede nei principi che caratterizzavano lo Stato liberale. Seguì sempre con grande attenzione le vicende politiche del Paese, mostrando, in un primo momento, fiducia nel progetto socialista di Mussolini, che sembrava l'unica forza politica interessata alla difesa dei diritti e degli interessi dei soldati e dei reduci della Prima Guerra Mondiale. Dopo l'entusiasmo iniziale, però, si allontanò in fretta dal movimento fascista, non appena ne intuì le derive dittatoriali e i pericoli che da queste derivavano per i valori nei quali egli credeva. Nonostante la volontà di mantenersi distante dalla politica, dovette fare più volte i conti con la pervasività della dittatura che proiettava il proprio controllo in ogni ambito, non risparmiando neppure l'esercizio della professione musicale. Toscanini manifestò più volte il proprio dissenso nei confronti del regime, rendendosi protagonista di episodi divenuti celebri come quando in occasione della prima mondiale della Turandot di Puccini, il 25 aprile 1926, annunciò che se Mussolini si fosse presentato egli non avrebbe diretto l'orchestra. Sebbene la difesa delle proprie idee minasse la possibilità di svolgere liberamente la propria professione, il direttore non indietreggiò mai di fronte alle lusinghe, alle imposizioni e alle violenze. Addirittura, nel 1936 si recò a Tel Aviv per dimostrare la propria vicinanza al popolo ebraico, in occasione del concerto augurale dell'Orchestra di Palestina, interamente composta da musicisti fuggiti alle persecuzioni razziali. Nel 1939 decise di trasferirsi in America, accettando un'importante offerta lavorativa e allontanandosi dal clima ormai insopportabile dell'Italia fascista. Continuò a interessarsi di quanto avveniva in Europa e nel dicembre 1943 prese parte ad un cortometraggio volto a rendere omaggio ai paesi che combattevano in difesa delle libertà calpestate dai totalitarismi.

¹⁵ Oltre al già citato Verdi, possiamo ricordare Puccini, col quale collaborò attivamente per la rappresentazione de *La Fanciulla del West*.

anche sociologico.

Il caso di Dylan aiuta a illustrare come spesso le canzoni possano rivelarsi vere e proprie fonti, in quanto documenti che riportano e raccontano interi fatti di cronaca, con l'intento di dare voce agli ultimi, agli oppressi. Inoltre, lo stesso dimostra come talvolta la musica si sia rivelata uno strumento concreto per intervenire attivamente su vicende sociali particolari, grazie alla sua capacità di coinvolgere emotivamente i destinatari.

Oltre all'importanza delle canzoni, si è poi osservato, attraverso l'esempio concreto di Mozart e il rapidissimo confronto della sua esperienza con quella di Beethoven, come lo sviluppo della professione del musicista (e soprattutto del compositore) sia progredito di pari passo con quello della società circostante, che si è spesso dimostrata impreparata ad accogliere, comprendere e supportare le esigenze creative e le aspirazioni innovative degli artisti.

Infine, spostando il centro della nostra riflessione sul piano dell'interpretazione, argomento fondamentale della critica e della discussione musicale, abbiamo osservato come l'essere parte di una comunità, sociale e interpretativa, possa rivelarsi determinante ai fini dell'affermazione del proprio *modus operandi* e del riconoscimento della propria autorità da parte della comunità stessa. Il confronto tra Mahler e Toscanini ci ha infatti aiutato a mostrare come il riconoscimento esterno della genialità dei due grandissimi direttori d'orchestra sia dipeso dal loro essere in linea con le tendenze ermeneutiche maggioritarie più che dalle loro effettive capacità o doti musicali.

Ciò che avviene in ambito musicale è dunque da sempre strettamente collegato a ciò che accade nel tessuto sociale di riferimento e questo rende la musica, e tutto ciò che la riguarda, uno importante strumento di indagine storico-sociale per ricostruire, anche a distanza di molti anni, le evoluzioni, i cambiamenti intercorsi all'interno della società in determinati periodi storici.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- CARTER, R. (1974). *The Sixteenth Round. From number 1 contender to number 45472*, New York: Viking Press.
- D'ANDREA, F., FEDERICI, M. C. (2004). *Lo sguardo obliquo, dettagli e totalità nel pensiero di George Simmel*, Perugia: Morlacchi.
- EGGEBRECHT, H.H. (1994). *La musica di Gustav Mahler*, Scandicci: La Nuova Italia.
- ELIAS, N. (2005). *Mozart. Sociologia di un genio*, Bologna: Il Mulino.
- FICARELLA, A. (2011). Mahler, interprete "wagneriano" di Beethoven: storia di una ricezione controversa. *Studi Musicali*. N.s. 2, Roma: Accademia Nazionale di Santa Cecilia.
- WEBER M. (1911). I fondamenti razionali e sociologici della musica. In Id., *Economia e società*, Vol. 5. Roma: Edizioni di Comunità, 1961.
- GIMENO BEVIA, J. (2014). El derecho procesal en la música de Bob Dylan y su canción "Hurricane Carter". *The Online Collection of the Italian Society for Law and Literature*.
- HIRSCH J. S. (2010). *Hurricane. Il miracoloso viaggio di Rubin Carter*, New York: 66th and 2nd.
- KANT, I. (1790). *Critica del Giudizio*. Bari: Laterza, 201.
- PERLIN, M., (2011). Tangled Up in Law: The Jurisprudence of Bob Dylan. *Fordham Urban Law Journal*, 38(5), 1395-1430.
- RESTA, G. (2011). Il giudice e il direttore d'orchestra. Variazioni sul tema: «diritto e musica». *Materiali per una storia della cultura giuridica*, 41(2), 435-460.
- SAVONARDO, L. (2014). *Sociologia della musica, la costruzione sociale del suono dalle tribù al digitale*. Milano: UTET.
- WALDORFF-PREYSS J. (1997). *Ósme sekrety Polihymniü*. Warszawa; Iskry.
-

SUGLI INIZI DELL'INTERPRETAZIONE SOCIOLOGICA DEL ROCK

Alla ricerca di un nuovo canone estetico

di *Luca Corchia**

Abstract

The aim of the paper is to reconstruct the history of the first critical reflections on rock music, which since the early Sixties has become very popular around the world. From the analysis of the main essays emerges that – for a long time – rock music was considered above all a phenomenon of costume and show business, linked to the expressive and cultural manifestations of a new historical subject: young people. As music, however, rock was considered to lack artistic qualities, both in the musical composition and in the lyrics, especially compared to classical music. It was only in the 1980s that philosophers and social scientists showed an interest in the specific characteristics of the aesthetics of the rock music.

Keywords

Popular Music, Rock, Subculture, Aesthetic, Sociology

* LUCA CORCHIA è assegnista di ricerca presso l'Università di Pisa.
Email: luca.corchia@sp.unipi.it

1. UN FENOMENO POPOLARE PER LUNGO TEMPO DISCONOSCIUTO

L'intento del saggio è ricostruire una panoramica delle riflessioni di carattere estetico sulla musica rock. Occorre considerare, infatti, che tra le prime canzoni attribuibili a tale genere – incise all'inizio degli anni Cinquanta – e i primi studi di un certo rilievo – che pongono come oggetto la questione dei criteri estetici del rock, accanto a quelli delle altre forme musicali, in particolare la musica classica – vi è uno scarto di circa un ventennio. Per tale motivo, nell'introdurre un raccolta di scritti, Christoph Menke e Joachim Küpper usano il termine “svolta estetica”, segnalando la discontinuità rispetto al passato (2003, 9). Il fatto è che, dopo la critica adorniana (cfr. Corchia, 2017b), la riflessione dovette affrontare un dilemma: considerare la questione estetica oppure ripiegare su indagini descrittive di tipo socio-culturale.

Il punto di avvio è rappresentato da due saggi pubblicati nel 1969, con cui gli studiosi inglesi Richard Mabey e Nik Cohn cercarono di compiere una valutazione estetica della musica beat dei Beatles e di altre band, il cui successo oramai era divenuto popolare e planetario. La loro interpretazione, tuttavia, rimane esemplificativa della mistificazione che ancora dominava la critica. Il rock, infatti, veniva etichettato come un fenomeno di costume e *show business*, del tutto privo di qualità artistiche, tanto nella composizione musicale quanto nelle liriche. Rimasero focalizzati sul costume anche Alan Beckett e Richard Merton, nella loro disputa sui Rolling Stones. Le prime analisi si devono a Jonathan Eisen, Robert Christgau, Langdon Winner e Richard Meltzer, che, negli stessi anni, sulla sponda americana, iniziarono ad esaminare senza pregiudizi i testi e le musiche dei principali cantanti e gruppi rock, come forme d'arte meritevoli di una seria valutazione, ricostruendone le regole, le tradizioni e le qualità distintive rispetto alle altre forme di musica pop.

Il 1970 fu anche l'anno della disputa tra Andrew Chester e Richard Merton sulla rivista marxista *New Left Review*. L'oggetto del contendere era relativo, per un verso, alla necessità o meno di identificare i criteri per una “estetica autonoma” della musica rock e, per altro verso, alla contestualizzazione sociale del fenomeno rock, tenendo conto delle funzioni emancipatrice rispetto alle rivendicazioni di nuovi gruppi sociali.

Successivamente, durante gli anni Settanta e Ottanta, si assiste a un calo generalizzato dell'attenzione filosofica su tali questioni, pur non mancando alcuni pregevoli interventi. Nel periodo, vi è un dominio di approcci storiografici, sociologici e culturali alla musica rock. Si tratta di scritti che presentano un elevato spessore scientifico, come quelli di H. Gans (1973), S. Frith (1978, 1981a, 1981b, 1988) A.D. Hebdige (1979), H.S. Bennet (1980), G.H. Lewis (1977, 1982), L. Grossberg

(1984a, 1984b, 1984c, 1985, 1986), J. Lull (1987), J. Curtis (1987), E.A. Kaplan (1987), R. Pratt (1990). Alcuni di tali saggi sono delle vere e proprie pietre miliari negli studi sulla musica rock e sui tantissimi sottogeneri da essa scaturiti. Pur riconoscendo gli interessanti tentativi di definirne l'identità e i criteri di valore, a cominciare da quello di autenticità, quasi nessuna di tali ricerche si pone il problema dei fondamenti estetici. Ben inteso, il rock rimase un argomento attraente per tantissimi studiosi di molti settori scientifici, come bene testimoniano gli scritti sull'intersezione tra le sub-culture e le forme musicali di R. Middleton, R. Walsler, A. Bennett, A. Chambers, M. Regev, S. Redhead, S. Thornton, T.J. Dowd, D. Hesmondhalgh, K. Negus, S.J. Blackman. Tuttavia, la prospettiva estetica rimase per lungo tempo minoritaria. Soltanto dagli anni Novanta si assiste a una ripresa, ormai matura, del dibattito non solo accademico sull'estetica del rock, con l'emergere di posizioni ben argomentate, pur nella diversità dei punti di vista. La discussione è ancora in corso e c'è da credere che non troverà una facile composizione.

Prendendo in rassegna i sempre più numerosi contributi sono emersi alcuni saggi basilari, a cui gli stessi studiosi fanno riferimento. Alcuni interventi più di altri hanno sollecitato adesioni o contrarietà, finendo per costituire i segnava del percorso che abbiamo seguito.

Il primo momento è rappresentato dal confronto tra Bruce Baugh e James O. Young, cui seguirà, a stretto giro, l'intervento di Stephen Davis contro il primo. A Baugh si deve la riproposizione della questione se esiste un'estetica rock, con propri canoni interpretativi e valutativi. Rispondendo affermativamente, egli propose la coppia "forma-materia" come criterio interpretativo. Ciò che caratterizza la musica rock è la centralità del corpo, sia per l'ascoltatore che per il musicista e il cantante durante la *performance*. Il tentativo di fondare la specificità della musica rock sulla frattura tra gli elementi materici pririflessivi e la forma compositiva sarà contestato con buoni argomenti da Young, secondo cui ne risulterebbe una rappresentazione parziale dell'intera musica. Il nodo del contendere rimase comunque se i criteri estetici siano gli stessi o meno. La controversia sarà ripresa da Davis, in polemica nei confronti della ricostruzione di Baugh, in particolare della separazione tra risposte cognitive ed emotive, con l'intento di ribadire l'unicità delle categorie nel campo della musica.

Un secondo momento cruciale nella discussione sull'estetica della musica rock è rappresentato, pochi anni più tardi, dagli scritti di Theodore Gracyk e Andrew Kania sulla coppia *performance* e *recording*. Pur condividendo la tesi dell'autonomia estetica del rock, i due studiosi ne identificano la peculiarità nel processo tecnologico di registrazione: i brani rock sono ontologicamente delle "opere-per-la riproduzione".

Un decennio più tardi, esaminando una serie di brani rock, hip-hop e country, Richard Shusterman rimette in discussione la necessità di distinguere tra musica “alta” e “bassa” e tra i canoni estetici differenti per i generi. Vennero proposti criteri così ampi da includere le forme musicali, quali quelle popolari, la cui originalità sta nelle tonalità, nei ritmi e nelle liriche. Ispirato dalla prospettiva pragmatista di Shusterman, Crispin Sartwell radicalizza il discorso, suggerendo di valutare le opere musicali secondo il principio deweyano secondo cui le “arti sane” coinvolgono forma ed espressione e dischiudono significazioni coerenti e gratificanti alle esperienze quotidiane di singoli e comunità.

L’ultima linea di riflessione che abbiamo considerato è quella inaugurata da Martin Seel, con l’analisi filosofica delle tre dimensioni dell’esperienza estetica – la contemplazione, l’immaginazione e la corrispondenza. Tale prospettiva sarà impiegata in modo diffuso da Ralf von Appen nel tentativo di fondare un’estetica della musica popolare.

2. LA MISTIFICAZIONE DELLA POPULAR MUSIC

L’interesse e il fermento suscitati dai Beatles e dalla musica beat furono senza precedenti nella società inglese, sin dai primi anni Sessanta. Essi rappresentavano l’avanguardia di un processo di rinnovamento che, inizialmente, era stato ignorato dall’industria discografica e dagli organizzatori di concerti e fu osteggiato dalla critica musicale anglosassone. Anche durante la “Beatlemania”, le recensioni che anticipavano l’uscita dei nuovi 45 giri si preoccupavano di verificare se il fenomeno avesse o no esaurito il proprio corso. Il beat era stato accolto e lo “scandalo” della critica – e il rifiuto che avevano circondato la misteriosa minaccia del rock n’ roll – non erano più di attualità. Tuttavia, il beat e, poi, il rock erano assimilati a una versione condensata dello *show business* popolare, cioè erano trattati come del tutto privi di valore musicale. In quel periodo, Andrew Chester (1970a, 84) si soffermava su due saggi che potevano essere considerati ben esemplificativi del “campanilismo” e del “filisteismo” nella recezione del nuovo genere. Si trattava dei volumi di Richard Mabey (1969) e Nik Cohn (1969).

Mabey collocava la nascita e il successo della musica popolare nel quadro delle trasformazioni della società e cultura dei Paesi avanzati. I lettori a cui si rivolgeva erano principalmente «curious adults – parents, teachers, youth leaders – who [...] are people perplexed about the role (pop music) has come to play in young peoples’ lives, and indeed in our society as a whole» (1969, 7). Ciononostante, Mabey non si limita alla descrizione sociologica del fenomeno e introduce il problema della qualità estetica di un genere musicale che oramai si è consolidato: «it is

no longer sufficient to discuss pop *purely* in terms of its social significance, because it now has, in addition, a quite definable artistic role» (Ivi, 15). Il giudizio rimane però superficiale. Come è ben stato rimarcato, Mabey si soffermava soprattutto sui testi: «R. Mabey's *The Pop Process* (Hutchinson 1969) is a 'critical exploration' of the pop music world of the 1960's though the emphasis on the 'value' of the lyrics may seem a little dated now» (Hebdige, 1979, 182). Inoltre, egli poneva in evidenza i contenuti di protesta, come caso di studio. Le poche riflessioni sulla "musica in quanto tale" erano prive di un vero e proprio quadro estetico, limitando a rilevare la distinzione della musica pop per la «growing veneration for the sheer sound of a record, for the total aural effect produced by the rhythm of the words, the tone of the instruments and the ingenuity of the recording engineer» (Mabey, 1969, 45).

Lo studio di Nik Cohn, pur diversificandosi nello stile, condivise le premesse di Mabey, finendo per offrire una rappresentazione farsesca del significato sociale del rock, come risulta bene dal seguente brano: «The way I *like* it, pop is all teenage property and it mirrors everything that happens to teenagers in this time, in this American 20th century. It is about clothes and cars and dancing, it's about parents and high school and being tied and breaking loose, it's about getting sex and getting rich and getting old, it's about America, it's about cities and noise. Get the rich down to it, it's all about Coca Cola» (1969, 133). Nella ricostruzione di Cohn, i gruppi musicali rock – gli Spector sound, i California e i primi The Beatles – rappresentano un'esperienza per gli adolescenti americani bianchi della classe media in una parabola di progressiva "sofisticazione" che li avrebbe condotti verso una musica più "fine". Ciò sarebbe attestato dalla medesima evoluzione artistica dei The Beatles: «They don't belong to their own time or place any more, they've flown away into limbo. And there are maybe a million acid-heads, pseudo-intellectuals, muddled schoolchildren and generalized freaks who have followed them there, but the mass teen public has been lumbered» (Ivi, 134). E ancora, considerando i Rolling Stones, Cohn si soffermava sulla "nuova visione della bellezza maschile", con cui Mick Jagger stava spezzando le codificazioni più tradizionali della sessualità, in particolare della classe operaia.

Come ben sintetizza Iain Chambers, nel dibattito sulle riviste musicali la capitolazione nei confronti della logica di mercato era data per assodata. Si valutavano solo la commerciabilità e la durata del prodotto: «La Hit Parade, e non i canoni estetici, dominava incontrastata sulla fruizione della pop music. Ora, separata nettamente dal resto della musica leggera, dall'universo delle ballate, del folk e del jazz e ridotta alla presunta innocuità di un semplice fenomeno consumistico (la scelta della televisione, della lavatrice e del giradischi era ed è un segno indifferente in questo ordine

di logica), il pop servì apparentemente ad alimentare i frenetici entusiasmi dei teenager e del mercato dilagante» (1996, 41; ed. or. 1985). In questi primi saggi, egli ritrovava «the crippling lack of attention paid to musical specificities wrought by the prevailing, and, it must be said, extremely vague, cultural tone of those approaches» (1982, 21). Anche gli articoli pubblicati da Tim Souster e Michael Parsons su *The Listener* e da Alan Beckett sulla *New Left Review*, pur introducendo alcune categorie estetiche nell'ascolto della musica di Vanilla Fudge o dei Rolling Stones, non fanno ancora i conti con la struttura interna del rock "in sé": «Thus Parsons' piece on Vanilla Fudge analyses the group's use of musical *reference* and of the *second hand*. Alan Beckett's article on the Stones is principally a psychoanalytic interpretation of lyrics and vocal delivery, despite some interesting comment on Jagger's vocal style. These writers have developed a successful second-order criticism, that is perhaps adequate to their job of explaining rock, or pop as they misguidedly still call it, to the straight public: they do not seem to be developing a set of first-order concepts that come to grips with the internal structure of rock music itself» (Chester, 1970a, 87).

Un orientamento attento al costume, piuttosto che all'arte, si coglie appieno nel dibattito del 1968 tra Alan Beckett e Richard Merton, in merito ai Rolling Stones. Il primo sosteneva che, sebbene non fossero "grandi innovatori", la fortunata adozione del "narcisismo erotico" del blues, permise agli Stones di rompere con il languido intimismo del romanticismo sentimentale, ancora presente nei Beatles (1968, 29). Da parte sua, Merton replicava dicendo che questo era esattamente il motivo per cui i Rolling Stones erano un gruppo musicale innovatore: essi rivelavano un tabù centrale – la disuguaglianza sessuale – e lo facevano nel modo più radicale, "esaltandolo", mentre i Beatles «for all their intelligence and refinement» «have never strained much beyond the limits of romantic convention: central moments of their oeuvre are nostalgia and whimsy, both eminently consecrated traditions of middle-class England» (1968, 30).

3. LE PRIME ANALISI DELL'ESTETICA ROCK

Se sulla sponda britannica la critica musicale era ostile alla popolarità crescente del rock, su quella statunitense aveva iniziato a considerarne seriamente la diffusione. Nell'introdurre l'antologia *The Age of Rock* (1969), Jonathan Eisen sottolineava l'intima connessione che esisteva tra la musica rock e la ribellione giovanile nei confronti delle convenzioni sociali: «the whole (rock) movement is most involved with the idea that freedom lies in liberating that which has been repressed, even if it means the disruption of the on-going processes of our institutions» (1969, XIV).

Mentre il beat e il R&B inglesi si erano ispirati a un contesto di sale da ballo, club cittadini e scuole d'arte, il rock progressivo con la propria base "underground" affondava saldamente le radici in una controcultura cosmopolita, bianca, angloamericana, dai valori più "globali" e "astratti". In effetti, dal primo festival di Monterey del 1967 al mastodontico festival di Woodstock dell'agosto 1969, la musica rock era diventata un'esperienza centrale della controcultura e rifletteva le sue più profonde contraddizioni. La varietà della scena musicale del periodo – dal country dell'ultimo Dylan al blues bizzarro di Captain Beefheart e al jazz-rock dei Blood, Sweat and Tears – richiedeva una particolare concentrazione e ascolto: non erano semplici suoni, ma "testi" culturali, profondi quanto un libro. Eisen rimarcava che il rock «deve essere considerato come una forma d'arte» (Ivi, XII). Nonostante una maggiore comprensione, però, i saggi del volume sono interessati al rock come indice della rivoluzione culturale e non per i "suoni". Come rilevava Chester, in una recensione, «Only the three articles from *Crawdaddy* assume the problematic of a rock aesthetic, and Jon Landau's careful piece on Dylan's thematic development through John Wesley Harding helps to salvage an otherwise dreary book. But even Landau, and Meltzer in an article entitled "The Aesthetics of Rock", betray a fundamental lack of conceptual framework necessary to begin rock criticism at the specifically musical level» (1970a, 85).

Come precisa Bruce Baugh (1993, 29), in tali saggi si distingueva quello di Robert Christgau, in cui veniva posto il problema della forma compositiva della musica rock, in particolare la *vexata quaestio* del rapporto tra le parole e la musica. Dopo aver sottolineato la vaghezza del termine "musica rock", per cui le categorie interpretative abituali non inservibili, egli si soffermava su Bob Dylan, «il cantautore che sembra suonare più come un poeta [...] un genio così idiosincratice che è pericoloso imitarlo», anche se «irresistibile». E tuttavia, precisa Christgau, «Dylan è un cantautore, non un poeta. Alcuni dei suoi sforzi più perfetti – "Do not Think Twice", o "Just Like a Woman" – sono abbastanza stretti per sopravvivere nella pagina. Ma sono eccezioni» (1969, 230). L'influenza di Dylan non sarebbe stata così salutare e molti dei "nuovi bardi" della canzone – come Jim Morrison e Paul Simon, mentre John Phillips e Lennon-McCartney «sembrano davvero hanno imparato» –, senza avere nulla di interessante da dire, sono sedotti dalla tentazione della "semi-alfabetizzazione", cioè «mettere in bocca le idee degli altri nei termini di altre persone» (Ivi, 243). Pochi anni dopo, nel 1973, Christgau pubblicherà una ampia raccolta di saggi su tanti artisti rock (Chuck Berry, Elvis Presley, Bob Dylan, New York Dolls, gli Eagles, Barbra Streisand, Carole King, James Taylor, Cat Stevens, Frank Zappa, Joni Mitchell, The Rolling Stones e altri ancora) e su

alcuni eventi musicali, come i Love Festival (1967-1969), che ben illustrano sia le insidie commerciali che l'etica e l'estetica del rock. Analogamente, la raccolta di articoli pubblicati sul giornale underground di San Francisco, *Good Times*, a cura di Greil Marcus (1969), finiva per appiattire il discorso sull'equiparazione tra rock e politica, interessandosi molto più alle campagne per i diritti civili che non all'estetica musicale¹.

Certamente, non tutti gli interventi elusero il problema. Ad esempio, Langdon Winner si soffermava sulla necessità di un'estetica rock che ne illumini le regole, tradizioni e caratteristiche distintive: «Since the coming of the rock renaissance, there have arisen a large number of self-appointed apologists who insist that what rock needs is an elaborate justification. Rock is valid, they maintain, because it is social criticism or because it is a new form of jazz improvization or because it is the true poetry of our time [...] but rock is an art form in its own right with its own rules, traditions and distinctive characteristics. It needs no gift pass from Dizzy Gillespie in order to enter the gates of musical immortality» (1969, 52). Negli stessi anni, Carl Belz (1969) e Charlie Gillett (1970) pubblicarono due celebri monografie sul rock, il cui approccio era ancora socio-storografico. Come ricorda Chambers (1985), nell'ottobre 1970 comparve il primo numero di *Sounds*, un settimanale di musica che si proponeva esplicitamente come piattaforma del nuovo genere e che, assieme alle riviste *Melody Maker* e *New Musical Express*, contribuì, dal punto di vista semantico, alla graduale scomparsa del termine "pop" e all'adozione dell'etichetta "rock" o musica "progressiva". Ciò stava a dimostrare l'ingresso di un nuovo pubblico che sosteneva la musica rock e che l'area della musica pop si era riorganizzata in campi e gusti distinti (1996, 94; ed. or. 1985).

Il merito di aver posto il problema delle connessioni tra la musica rock e l'estetica è stato Richard Meltzer, nel saggio *The Aesthetics of Rock* (1970), che – sottolinea Franco Fabbri – può essere considerato uno «fra gli antesignani degli studi sulla popular music nel mondo anglosassone» (2001, 8). In effetti, il libro di Meltzer sui testi, i suoni e la cultura del rock and roll fu oggetto di un vivo dibattito, sin dalla sua pubblicazione, anche per le ardite associazioni tra Heidegger e i Little Anthony and the Imperials, Dionne Warwick e Platone, Jim Morrison e Bert Brecht, Conway Twitty e Miguel de Unamuno. In quel clima intellettuale, Meltzer sovvertiva la rigida separazione tra cultura alta e cultura bassa. In una recensione pubblicata sul *Village Voice*, Robert Christgau ne rimarcava le qualità stilistiche e l'originalità del quadro di riferimento teorico:

¹ Nei decenni successivi, Greil Marcus si è affermato come uno dei più rappresentativi studiosi di rock, a cui si devono appassionati scritti sui Beatles, Bob Dylan, i Rolling Stones e Jimi Hendrix, in cui egli cerca di dimostrare che il rock deve essere considerata "una forma d'arte" caratterizzata da una ideologia di sovversione. Cfr. Marcus (1975; 1991; 1997; 2005).

«What is simply amazing about his writing is that he is simultaneously brilliant and full of shit, informative and obscurantist, ungodly rational and stone mad, campy and camp, without gaining or losing interest. He obliterates the concept of repetition, one of the most important recurrent themes in his patchwork analysis of rock, by repeating it over and over. He veers from half-digested philosophy grad student jargon to pop slang, quotes from Willard Von Ormond Quine and *Hit Parader*» (1970). Meltzer esaminava i significati simbolici dell'estetica del rock, confrontandola con le altre forme estetiche, tra cui l'arte (Marcel Duchamp), la letteratura e il cinema. Egli indagava i significati nelle composizioni rock; tuttavia, allo stesso tempo, era consapevole che i loro testi riflettono la "banalità" e la "trivialità" del mondo": le canzoni rock, infatti, sono influenzate dalle condizioni sociali e ambientali in cui tutte le persone vivono, comprese le rock star, la sessualità, il *ritualised chaos*, i *games on convention*, la religione e la tecnologia. La novità del testo di Meltzer, comunque, era la convinzione che non fosse sufficiente per la musica popolare avere un buon ritmo: per essere rilevante, essa doveva avere anche qualcosa di cui poter parlare, doveva avere un significato politico o artistico, una tradizione, una storia e una filosofia sulle "cose ultime".

Con un dottorato in filosofia a Yale e allievo di Allan Kaprow, Meltzer, ammetteva che la sua fascinazione per una "lingua sconosciuta", capace di evocare un totalmente altro, derivava dalla lettura di una recensione di una *performance* di Ray Charles, pubblicata sulla rivista *Time*, in cui l'autore affermava che «Southern gospel experts have said that he [Charles] speaks the unknown tongue» (Ivi, 113). La chiave interpretativa esperienziale che egli propose in *The Aesthetics of Rock* poggiava su quattro componenti: «1) Change, abrupt movement, sudden transition structurally and experientially; 2) Musical awe; 3) Objectified awe, mere awe, "awe," awe at awe itself; 4) Taxonomic urgency; 3) and 4) might be grouped as linking the fusion and confusion of the structural and the valuational with objectivity variations in these elements» (Ivi, 119) [...] «In various musical contexts, the unknown tongue plays numerous roles by itself and in conjunction with an eclectic selective attention in structuring musical experience with a supply of focal points. In the context of repetition, novelty is a surprise. Given novelty and structural variety, repetition is surprising. Within a framework of mixed novelty and repetition, surprise is of mixed variety and expected surprise emerges, as well as frustration of such expectation» (Ivi, 120). Meltzer suggeriva che la "lingua sconosciuta", i cui significati sono immediatamente "sentiti" nella relazione con il rock, costituisce questa "esperienza indescrivibile".

4. OGGETTI ESTETICI O PRODOTTI CULTURALI?

Il 1970 è stato anche l'anno della disputa tra Andrew Chester e Richard Merton sull'estetica del rock, sulle pagine della rivista marxista *New Left Review*, in cui furono raccolti i più significativi interventi di quel periodo.

Il primo *round* fu la pubblicazione dell'articolo in cui Chester indicava il compito – “ancora da realizzare” – di identificare i criteri per una “estetica autonoma” della musica rock, non trascurando di esaminare il mutamento ideologico presente nella cultura delle giovani generazioni (1970a, 83). I critici della cultura pop si erano preclusi la possibilità di comprendere la specificità del rock come genere musicale perché lo valutavano sotto aspetti extramusicali. Ad esempio, Bob Dylan era stato apprezzato come autore di testi ma non come cantante. Oppure erano stati adottati dei criteri importati dall'estetica di altre forme musicali, per cui i musicisti elogiati erano quelli che cercano, pur nel loro modo ingenuo, di migliorarsi imparando dalla musica “seria”. Per contro, secondo Chester, occorre rispondere alle seguenti domande: «a) what structural co-ordinates of the music are determined by its commitment to *dance* and *to lyric*? b) what other structural co-ordinates of rock music are determined by its socio-cultural base? c) what defines rock music's borders with other contemporary forms such as jazz, blues and soul music, and the different schools of 'serious music'? d) what are the effects of rock music's domination by the vocal, particularly on the development of instrumental styles? e) is this domination by the vocal an essential characteristic of rock? f) what, underneath all prevalent mystification, are the artistic projects at work in current rock musical projects? g) what specific criteria have been developed in practice to attribute aesthetic value to rock instrumentation, vocal technique, group playing, song writing, and to what extent do these define a coherent aesthetic field?» (Ivi, 87). Chester svolgeva, infine, alcune considerazioni sui dispositivi musicali specifici del rock: l'impegno per il ballo e il dominio della parte vocale.

Fu solo un inizio, certamente, ma fortificato dalla convinzione di aver aperto la strada verso l'analisi della musica rock come “oggetto estetico”.

Alla ricerca di Chester, replicava Richard Merton ribadendo, da un punto di vista marxista, la necessità di collocare il fenomeno nel quadro delle formazioni sociali di cui solo era un'espressione. Egli riconosceva che il progetto di Chester era “lodevole” e che il protocollo di domande con cui si concludeva l'articolo fosse un “significativo passo in avanti”. Tuttavia, Merton non era soddisfatto del tentativo di individuare i criteri per definire l'autonomia del rock, in quanto “oggetto estetico”. A tal fine, cercò di recuperare proprio la tensione tra forma d'arte e cultura popolare: «What is the preliminary mistake that produces this logic? Confusion of

the regional autonomy of the art-object from the other instances within a social formation, with an idealist “independence” of it. An aesthetic and a cultural criticism of contemporary music are complements, not opposites. More than this: a cultural criticism, as I shall try to show, is a condition of the discovery of the specific novelty of rock/pop for an aesthetic reflection on it: correctly evoked by Chester in his concluding lines as music “that provides a complex structure of values of a new order to match the revolutionary changes in social relations that are on the agenda in the advanced capitalist countries”» (1970, 88). Si trattava innanzitutto di indagare come fosse mutata la natura del “popolo” che stabiliva come appropriata tale musica e legittimato per essa il termine “popolare”. E nel farlo, occorreva recuperare l’analisi materialistica che Chester rigettava.

Agli inizi degli anni Cinquanta, le origini del rock si ritrovano negli Stati Uniti del Sud e nei territori limitrofi tra la popolazione nera oppressa (Charles, Berry) e in quella bianca rurale e povera (Presley), ovvero in classi sociali opposte rispetto a quelle indicate da Chester. Il successo della musica popolare britannica, a partire dal 1962, quando i primi single dei Beatles conquistarono le vette delle classifiche, aveva radici del tutto differenti. Secondo Merton, infatti, il rock era il prodotto culturale di una emancipazione dei giovani provenienti dalle famiglie operaie, in una formazione storico-sociale prevalentemente dominata dal lavoro operaio (il 70% della popolazione era impiegato nell’industria), e senza un entroterra rurale: una struttura del tutto diversa da quella degli Stati Uniti (Ivi, 89). L’“attacco frontale” alla cultura dominante britannica da parte dei giovani della classe operaia era svanito nell’arco di un decennio, allorché la rivolta generazionale fu colonizzata dalla logica del mercato. Quell’“unità collettiva”, attiva durante la metà degli anni Sessanta – come un “compressore” per la musica rock, per cui vi era una «congruenza tra il suono e il “momento” liberatorio» – era finita ben presto, proprio quando il rock britannico assunse una posizione egemonica nel mercato mondiale.

Merton richiamava l’indagine – a suo avviso “riduttiva” – compiuta da Ian Birchall, l’anno precedente, secondo cui la «economic crisis began to break down the feeling of security. Unemployment began to creep higher, affecting particularly the youth just leaving school. Wage restraint, price and rent increases, cuts in social services, all meant a steady erosion of living standards» (1969, 95). In questa analisi, per cui le strutture musicali diventano epifenomeni delle fluttuazioni economiche, sarebbe stata la rinnovata insicurezza della società britannica ad avere reso la “rivolta controllata” del rock sempre più impraticabile. Pur tenendo conto di tali fattori, Merton rintracciava le cause della crisi nella stessa costellazione culturale di cui la musica rock era, sin dall’inizio, parte integrante. In particolare, la rivolta fu tenuta sotto controllo non

perché falli bensì perché riuscì sin troppo presto: molti dei suoi contenuti, sul piano dell'emancipazione sessuale e culturale, erano stati rapidamente accettati dal ceto borghese e accessibili per la maggior parte della classe operaia, almeno in linea di principio. E ciò fu possibile perché la società aveva posto la nuova "frontiera" dal terreno ideologico della tradizione familiare a quello dell'espansione del mercato, nel quale la divisione del lavoro continuava a produrre la stessa struttura sociale (1970, 90). La perdita della carica rivoluzionaria della musica rock britannica coincide con lo spostamento del centro di gravità verso gli Stati Uniti. Sebbene il portatore di quel messaggio d'avanguardia – *new site of the 'people'* – non fosse più né la popolazione bianca delle povere lande rurali né quella nera, sfruttata e umiliata dalla segregazione razziale, e neppure quella della classe operaia urbanizzata: il nuovo soggetto era la popolazione giovanile dei College e delle Università. Non vi era però più nulla di liberatorio né di autenticamente artistico in esso, come prova l'"adulazione" di Dylan, le cui pretese estetiche erano, a volte, persino "nauseanti". L'unico e vero "merito" che Merton attribuisce alla musica rock era quello di essere «the first aesthetic form in modern history which has asymptotically started to close the gap between those who produce and those who appropriate art» (Ivi, 96).

Nella propria controplica, Andrew Chester chiariva e in parte correggeva le proprie posizioni, per meglio contestare alcuni "errori fondamentali" nella concezione di Merton sull'estetica del rock e sul suo rapporto con la politica. Egli non trovava alcuna difficoltà a riconoscere che «the regional autonomy of the art-object from the other instances within a social formation should not be confused with «an idealist "independence" from it» (1970b, 75). Anche perché non aveva mai rivendicato l'indipendenza della sfera culturale dalle formazioni sociali in cui si creano. L'intento, non compreso da Merton, era quello di porre un problema estetico: «Not did I intend to reject 'the ABC of Marxist criticism', i.e. the importance of studying a popular art in relation to its shifting social base, but this was not what I was concerned with in this article. What I did attempt, in the very limited framework of a book review, was to raise some of the questions which would have to be solved in order to found a canon of rock musical criticism. Merton despite some excellent critical insights, refuses to accept this problem, and this leads him into quite a different enterprise, rock *political* criticism» (*Ibidem*).

Nell'argomentazione, Chester affrontava quattro nodi problematici.

In primo luogo, egli riteneva che l'insistenza sul carattere dissociabile dei processi artistici, in sé corretta, fosse impiegata da Merton come pretesto per respingere il compito di studiare anche la loro interrelazione. Così, la disarticolazione della lirica dalla totalità musicale correva

involontariamente il rischio di sussumere i testi delle canzoni sotto la categoria di “letteratura”, con l’applicazione di canoni preesistenti estranei al genere della musica rock, come esemplificato dalla critica a Bob Dylan.

In secondo luogo, Chester obiettava che il “merito” attribuito da Merton al rock – aver colmato il divario tra i produttori e il pubblico – fosse tutto da verificare e, conseguentemente ciò dovrebbe condurre a condannarlo come “anti-popolare” poiché esclude al popolo la possibilità di partecipare, ad ogni forma di avanguardia e sperimentazione. Egli sembrava risentire qui dei pregiudizi della sinistra comunista, alla quale peraltro Merton non disdegnava di appartenere. Per contro, se vi era un divario che il rock cercò di colmare fu proprio quello dell’apprezzamento musicale, da parte di un pubblico sempre più vasto e composito (Ivi, 76).

In terzo luogo, il “cuore dell’errore” di Merton sarebbe stato di aver focalizzato l’attenzione sul legame tra la lirica e l’ideologia, un nesso assunto come criterio basilare di valutazione di tutta la musica: «For Merton never questions that these are subordinate, mere *material* for ideological expression. At best, ‘the music is coherent’; at worst, there is ‘tension between the genre and the group’, as on *Their Satanic Majesties Request*, but the sole source of this tension is the ability of the *other materials* to serve the (dominant) ideological theme. This in turn explains Merton’s use of the term ‘people’s music’. The narrowing gap between producers and appropriators is not just social: it is, more precisely, ideological» (Ivi, 77). Il valore più autentico della musica rock, per Merton, era l’essere un “indice della coscienza della base sociale”, da incoraggiare tanto più nella misura in cui diviene critica delle mistificazioni culturali e si si muove verso una “coscienza rivoluzionaria anticapitalista”. Chester commentava caustico questo orientamento: «I would not want to decry this instrumentalist attitude. Rock music may provide Marxists with a sensitive political barometer, and they may quite legitimately seek to harness musical practice to political requirements. But this must be clearly distinguished from an appraisal of rock as music» (Ivi, 77-78).

Infine, considerando la struttura compositiva, l’opposizione di Merton tra il rock = “semplice” e la musica classica = “complessa” era costruita sulla specifica “complessità” della musica classica e non del rock. Chester sosteneva che la particolarità del rock, dovuta al consistente patrimonio afroamericano, era da ricercarsi nella costruzione “interna”, cioè nella esplorazione delle sonorità verticali e delle possibilità ritmiche. Questa forma era contrapposta a quella classica che, insistendo sulle strutture armoniche consequenziali, sacrificava le sottigliezze ritmiche a favore della forma melodica, la ricchezza verticale e le ambiguità armoniche a uno sviluppo lineare. Tutti i generi e sottotipi della tradizione afroamericana mostrerebbero, invece, forme musicali che combinano “intenzionalità” ed

“estensionalità”: «Western classical music is the apodigm of the *extensional* form of musical construction. Theme and variations, counterpoint, tonality (as used in classical composition) are all devices that build diachronically and synchronically outwards from basic musical atoms. The complex is created by combinations of the simple, which remains discrete and unchanged in the complex unity. Thus a basic premise of classical music is rigorous adherence to standard timbres, not only for the various orchestral instruments, but even for the most flexible of all instruments, the human voice. Room for interpretation of the written notation is in fact marginal. If those critics who maintain the greater complexity of classical music specified that they had in mind this *extensional* development, they would be quite correct. The rock idiom does know forms of extensional development, it cannot compete in this sphere with a music based on this principle of construction. Rock however follows, *like* many non-European musics, the path of *intensional* development. In this mode of construction the basic musical units (played/sung notes) are not combined through space and time as simple elements into complex structures. The simple entity is that constituted by the parameters of melody, harmony and beat, while the complex is built up by modulation of the basic notes, and by inflexion of the basic beat» (Ivi, 78-79).

La coppia estensionalità/intenzionalità era un primo passo verso una critica estetica del nuovo genere, per quanto Chester avvertisse che il rock – pur riconosciuto da musicisti e pubblico come un fenomeno auto-evidente – presentava molteplici varianti e seri problemi di definizione concettuale: «Solutions adopted by major US groups include acceptance of a derivative musical identity (blues groups such as Canned Heat), extensional elaboration of rock/blues formal elements (Grateful Dead); reliance on theme/lyric/stance and other non-musical levels (Doors/Country Joe); backsliding into country and western (Byrds) or jazz (CTA, BS & T); ‘fifties revivalism (Creedence Clearwater). Even Jefferson Airplane, perhaps the most impressive group of the ‘sixties generation, whose music is least obviously parasitic on other forms, depend in the last instance on contrapuntal and harmonic structures, that are firmly in the European/extensional tradition» (Ivi, 80).

La rilevanza del dibattito pubblicato sulla *New Left Review* è tale che, ancora un decennio dopo, a giudizio di Iain Chambers, esso rappresentava il primo tentativo di studio serio della musica rock, il cui merito non secondario fu di “dissipare” il pessimismo critico nei confronti della musica popolare seminato dall’autorevole saggio di Adorno del 1941. E concludeva dichiarando che «This particular polemic found Chester arguing for an autonomous rock music aesthetic, while Merton insisted that the sociocultural and political significance of pop music was the

key to its analysis. Today, the terms of that debate are worth recalling not only as an important symptom of the cultural upheaval associated with the late 1960s, but for the range of discussion in which many of the arguments employed still await a satisfactory confrontation» (1982, 20).

In effetti, durante gli anni Settanta furono assai rari i tentativi di esaminare il rock dal punto di vista estetico, rispetto a una considerazione sociologica del contesto storico e culturale in cui esso trovò piena diffusione. Ad esempio, attraverso una raccolta di osservazioni dirette, interviste personali e documenti pubblici, nella tesi di dottorato, Edward Robert Kealy (1974) svolse un'analisi delle collaborazioni tra sound mixers, musicisti e produttori, mostrando come l'influenza reciproca orientasse le caratteristiche estetiche delle opere e *performance*. E ancora Steve Chapple e Reebee Garofalo realizzarono un'indagine interessante sulla storia e sull'economia della musica rock, con un apparato dati, numerosi grafici sulla sua crescita ed espansione e precise valutazioni sui suoi aspetti sociali e politici (1977). Ma le più rilevanti di tale orientamento furono le ricerche nate dai *Cultural Studies* (cfr. Corchia, 2017a).

La prima ricostruzione storico-analitica del rock è stata realizzata da Simon Frith, in un tentativo ambizioso di applicare le tradizionali categorie sociologiche di subcultura, consumismo, classe, genere, etc. alla comprensione della musica popolare in almeno tre ampi campi di indagine: l'industria, le prestazioni e il pubblico (1982; ed. or. 1979). Come in altri lavori sociologici lo studio del suono coincise prevalentemente con lo studio delle implicazioni sociali e culturali della musica. Ciò accade nell'ancor più noto studio etnografico di Dick Hebdige (1979) sulle sottoculture afro-caraibiche in Inghilterra, Punk e Mods, in cui si respinge il tentativo di definire i criteri estetici di forme artistiche che derivano la loro autenticità, non dall'essere «timeless objects, judged by the immutable criteria of traditional aesthetics», bensì dall'immediatezza del loro radicamento popolare e dalla “resistenza simbolica” al *mainstream* imposto dalla cultura dominante (2013, 4). Come precisa Theodore Gracyk: «Hebdige thinks that aesthetic value deprives popular music of the immediacy and relevance that matters to its audience. [...] Hebdige overlooked the wide range of positions being defended under the interdisciplinary umbrella of aesthetics. In the wake of a century of modern and postmodern art, few art theorists or philosophers believe that artistic value and aesthetic value are tightly intertwined. [...] Furthermore, a growing number of aestheticians reject the relevance of immutable criteria for artistic excellence» (2007, 14). Gracyk ammetteva che, se non ogni riferimento al valore estetico implica un'estetica tradizionale, era tuttavia fondata la preoccupazione di finire per distorcere “importanti verità” sulla cultura popolare, se valutata con tali standard.

Negli anni Ottanta, per quanto non mancheranno orientamenti ostili a definirne lo stile (Bennett, 1984), vi sarà una ripresa del tema dei fondamenti estetici della musica rock (Račić, 1981; Tagg, 1982; Wicke, 1982), ma per una vera discussione dobbiamo aspettare il decennio successivo.

5. I CRITERI DI VALIDITÀ NELLA MUSICA ROCK

Negli anni Novanta vi sono stati alcuni significativi tentativi di esaminare gli elementi da prendere in esame per valutare la bellezza e l'autenticità musicale del rock; aspetti che lo differenziano, in particolare dalla musica classica. Tra i principali esaminiamo, qui, il confronto tra Bruce Baugh e James O. Young e il successivo intervento nella querelle di Stephen Davis.

Baugh apre il proprio contributo riproponendo il problema – «Ci può essere un'estetica della musica rock?» – e precisando che non si tratta di verificare se i canoni tradizionali di interpretare e valutare la musica possono essere applicati alla musica rock, bensì di comprendere se la «rock music have standards of its own, which uniquely apply to it, or that apply to it in an especially appropriate way» (1993, 23). La risposta dello studioso, esperto di filosofia esistenzialista e poststrutturalista europea ed estetica (Sartre, Deleuze, Derrida, Heidegger, Kierkegaard, Benjamin), era positiva: «rock music has such standards, that they are implicitly observed by knowledgeable performers and listeners, and that these standards reflect the distinctiveness of rock as a musical genre» (*Ibidem*).

Ciò che ha valore nel rock non può essere spiegato facendo ricorso a criteri adeguati per Mozart o Wagner. La musica rock, infatti, implica una serie di pratiche e una storia molto diverse da quelle della tradizione concertistica europea, sui quali sono state basate le riflessioni tradizionali sull'estetica musicale di matrice kantiana. Ogni tentativo di capire la musica rock con tali criteri è destinato a tradursi inevitabilmente in un malinteso. Occorre partire, piuttosto, dalla constatazione che il rock appartiene a una tradizione diversa rispetto alla musica “seria”, con proprie “preoccupazioni” e “finalità”. Quest'ultime sono ricostruite da Baugh, esaminando in negativo tali differenze. Pur ammettendo di essere costretto a compiere raffigurazioni “unilaterali” e “semplicistiche” tra i due generi, egli era convinto che «even when the distinctions are properly qualified and nuanced, I think the difference remains real and substantial» (*Ibidem*).

La prima differenza proposta viene formulata a partire dalla coppia forma-materia, in maniera ancora del tutto sfuggente, come riconosce lo studioso americano: «If I were to indicate this difference in a preliminary way, I would say that traditional musical aesthetics is concerned with form and com position, whereas rock is concerned with the *matter* of music. Even this way of putting things is misleading, since the

form/matter distinction is itself part of traditional aesthetics. But leaving aside the inappropriateness of the term, by “matter” I mean the way music feels to the listener, or the way that it affects the listener’s body» (*Ibidem*).

La centralità “materica” del “corpo dell’ascoltatore” è speculare a quella del musicista che suona o canta un brano e richiama il concetto di *performance*. La musica rock eredita questa fisicità della prestazione dal blues e pone al centro della scena il tono della voce cantata o anche della chitarra elettrica che in molte canzoni assume la funzione espressiva della voce. Oltre alla “materialità” o “*performance*” dei toni sono egualmente importanti la sonorità e ritmo, altri due elementi sentiti dal “corpo” più che dalla “mente”. Il fatto che la musica rock miri ad esprimere e suscitare, soprattutto, delle sensazioni corporee è il principale aspetto che contraddistingue la sua estetica e va considerato in quanto tale, al di là di ogni pregiudizio intellettualistico della critica: «These material or “visceral” properties of rock are registered in the body core, in the gut, and in the muscles and sinews of the arms and legs, rather than in any intellectual faculty of judgment, which is why traditional aesthetics of music either neglects them or derides them as having no musical value» (Ivi, 24).

Approfondendo la fondazione kantiana del sentimento del bello e del gusto, Baugh trovava conferma dei pregiudizi che la critica musicale, in generale, dal giornalismo all’accademia, continuava a manifestare verso il rock. Essi erano dovuti alla maggiore considerazione della composizione formale rispetto alle *performance*: «Music criticism also takes performance aspects of music into account. But timbre and performance are usually secondary, and are often discussed in terms of the “faithfulness” or “adequacy” of the performance/interpretation to the composition performed or to the composer’s “intentions.” [...] performance and the notes’ sounds are judged in terms of what the composition requires. In classical aesthetics of music, matter is at the service of form, and is always judged in relation to form» (Ivi, 25). Quando tale preoccupazione verso la forma e la composizione è esercitata sulla musica rock, il risultato è una confusione di criteri estetici, come è accaduto, ad esempio, nella tolleranza verso i Beatles, interpretata come una forma compositiva contemporanea della musica romantica, oppure verso le opere più complesse degli Yes o dei Genesis, paragonati a Handel o Boulez. D’altronde, quando i musicisti rock hanno seguito le sirene di questi critici, prendendo a prestito canoni estetici della musica classica, come nel caso del cosiddetto sottogenere “rock opera”, gli esiti sono stati quasi sempre “imbarazzanti”. Se non risponde ai canoni formali, però, non significa che il giudizio sulla musica rock dipenda meramente da una questione soggettiva di gusto. Vi sono, piuttosto, degli standard che definiscono quali proprietà debba avere un buon brano rock, anche se gli stessi musicisti e

gli ascoltatori non ne sono del tutto consapevoli. Ciò che è rilevante è che tali proprietà sono «materiali piuttosto che formali». Anzitutto, il “ritmo”, che il rock eredita dal blues, dal country e dalle tradizioni popolari, intrecciato al ballo, in cui il legame tra il suono e il corpo è sentita immediatamente dall’ascoltatore, prima di essere un oggetto mentale (Ivi, 26).

Il ritmo non è l’unica cosa importante nella musica rock, visto che vi sono molti brani che non sono si possono ballare e non sono stati concepiti per quello. Come nel blues, ciò che conta, rispetto alla composizione, sono le espressioni che la prestazione trasmette al pubblico, attraverso i toni della voce o della musica, come accade nell’uso della chitarra elettrica da parte di Clapton ed Hendrix. La *performance* ha che fare con la quantità e con le sfumature del sentimento. Questi elementi non sono facilmente valutabili con i canoni dell’estetica tradizionale, per cui, ad esempio, le prestazioni dei cantanti del rock hanno poco a che fare con il virtuosismo di un cantante d’opera e la sua fedeltà o meno alle notazioni delle composizioni: «Some of the best rock vocalists, from Muddy Waters to Elvis to Lennon to Joplin, are technically quite bad singers. The standards have to do with the amount of feeling conveyed, and with the nuances of feeling expressed. On the other hand, it is not the vocalist who can sing the longest and loudest who is best, either, heavy metal notwithstanding. A good rock vocalist can insinuate meaning with a growl or a whisper. This does constitute a virtuosity of sort, but one that connects directly with the body, provoking a visceral response which may be complicated and hard to describe, but easy to recognize for those who have experienced it. Still, what the body recognizes may not lend itself to notation or formalization, and it is *unlikely* that a more adequate form of notation could capture these “material” qualities» (Ivi, 27).

Un ulteriore aspetto che caratterizza la musica rock è l’intensità del volume, i cui effetti si producono non solo sulle orecchie ma su tutto il corpo che si sente vibrare. È tipico delle migliori *performance* il tentativo di trasmettere emozioni, anche attraverso il grido, se necessario. Alcuni passaggi devono essere cantanti a voce alta in modo da raggiungere l’effetto artistico ricercato, al di là di convenzioni sonore. Il ritmo, l’espressività delle note e il volume sono i tre principali elementi corporei della musica rock che, secondo Baugh, costituiscono la sua “essenza”.

La proposta di Baugh ha avuto una grande eco nel mondo accademico e nella comunità degli appassionati, poiché serve come base per affermare che il rock ha i propri canoni di bellezza (2010, 2). Quasi immediatamente sulle stesse pagine del *Journal of Aesthetics & Art Criticism*, James O. Young espresse perplessità sul tentativo di identificare il ritmo, le prestazioni e il volume come caratteristiche dell’estetica del rock, visto che sono

fattori presenti anche in altri generi musicali, tra cui la “musica classica”. Inoltre, Baugh avrebbe prescelto *ad hoc* alcuni gruppi rock: non è vero che tutti si concentrano sulle prestazioni, visto che altri sono orientati verso la registrazione. Così come non sarebbe vero che la musica classica si occupa solo di aspetti formali: i drammi musicali di Richard Wagner, come *Die Walküre* e *Rienzi*, sembrano fare uso di aspetti materiali della musica. La pura bellezza del tono è importante e la sonorità, a volte, è di estrema importanza espressiva. Inoltre, la musica classica influenza anche il corpo di chi l’ascolta, suscitando *foot-tapping*, movimenti con la testa e, in privato, se non proprio nella sala da concerto, anche la danza. Inoltre, mentre gli interpreti classici seguono scrupolosamente la punteggiatura, una certa libertà di interpretazione della partitura è tollerata e alcune opere richiedono all’esecutore di improvvisare (1995, 81). In definitiva, secondo Young, Baugh dimostrerebbe soltanto che la musica rock tende a impiegare diversi mezzi di espressione, non che la musica una diversa essenza.

Alle obiezioni di Young, Baugh replicò nello stesso numero della rivista, riaffermando che le tecniche di *performance* del rock non sono semplicemente delle versioni primitive rispetto a quelle utilizzati nella musica classica, poiché per realizzare una buona musica rock è necessaria una particolare specie di virtuosismo, come dimostra il fatto che ottimi musicisti classici non possono generalmente trasferire le proprie competenze nel rock, ottenendo eguale successo. Inoltre, egli ribadiva che, se paragonata alla musica rock, la musica classica così formalizzata aveva perso l’intima connessione con la risposta emotiva o fisica dell’ascolto.

Alla fine dell’intervento, Baugh riconosceva che avrebbe potuto insistere sul fatto che il suo obiettivo era identificare le caratteristiche che sono “distintive”, anche se non “esclusive”, della musica rock. Ciononostante, un po’ maliziosamente, egli confermava che lo scopo principale del suo saggio era quello di stabilire i limiti della critica formalista, quando si tratta di musica (*Ibidem*). Se Young aveva giustamente messo in evidenza che nelle opere musicali classiche è estremamente prezioso anche il sentimento e non solo forma, Baugh terminava ribaltando la critica e sostenendo che, allora, la musica classica dovrebbe essere valutata con gli stessi standard di *performance* utilizzati per giudicare il rock (Ivi, 83).

Nella discussione sui prolegomeni di una estetica rock intervenne alcuni anni dopo anche Stephen Davis, prendendo partito a favore delle obiezioni di James Young. Egli però riconosceva la rilevanza del tentativo di Baugh, se non altro perché, si leggeva, esso «rappresenta un punto di vista molto diffuso. Versioni di esso sono presenti sia in modo irriflessivo tra i fan del rock che tra i commentatori professionisti» (1999, 193). Egli criticava, anzitutto, la superficialità e parzialità delle analisi di Baugh.

Quindi, contestava la coppia dicotomica “forma” e “materia” (“intelletto” e “corpo”) per segnare la differenza tra la musica classica e quella rock. Ogni espressione musicale, infatti, richiede la massima attenzione sia forma che alla materia e stimola delle reazioni che sono, al contempo, intellettuali e corporee. Per un verso, egli ribadisce che «I cannot imagine how one could listen to music without concerning oneself with form, with the structuring of sound. Music is patterned sound, and one can hear the music in the noise it makes only by detecting its pattern» (Ivi, 195). In ogni genere di musica vi sarebbe una inculturazione dietro il processo di ascolto, che è “naturale” solo per l’abitudine dell’esperienza percettiva. Il rock non è meno formale rispetto a qualsiasi altro tipo di musica e utilizza dei modelli armonici familiari, melodie, strutture ripetitive con strofe e altre forme. Inoltre, lo stesso carattere espressivo dipende spesso dalla struttura, con i suoi modelli micro, meso e macro di organizzazione compositiva. Ciò che non lo convinceva era, infine, la separazione tra risposte cognitive ed emotive, che l’estetica avrebbe ignorato, mentre invece, molti filosofi della musica classica hanno esaminato come loro tema principale proprio quello relativo alla forza espressiva della musica.

Vi sono poi altre presunte differenze tra il rock e la musica classica che egli cercava di confutare, sino a negare l’esistenza di una specifica estetica del rock: «I doubt that a distinction can be drawn between formal and nonformal properties that will be such as to show that a person might listen in terms of the one without an awareness of the other. And I doubt that there is any basis for distinguishing the person who listens to rock music from the one who listens to classical music on the grounds that the former’s interest is in nonformal properties that are appreciated noncognitively, whereas the latter’s concern focuses on forms that are recognized in a self-consciously intellectual fashion. If the discussion is about a person who listens to the music she appreciates, Baugh’s contrast between rock and classical music is unconvincing» (Ivi, 196).

Per un verso, Davis non era soddisfatto né delle tre caratteristiche che Baugh indicava come costitutive dell’“essenza” del rock né della raffigurazione del pubblico, descritto come una sorta di “primitivo” dominato dalle pure emozioni del corpo e dalle reazioni somatiche, viscerali, che i suoni gli provocano, come sarebbe ben manifestato dal profondo legame tra la musica e il suo ballo. Per contro, Davis non è convinto che la musica rock sia più intimamente connesso alla danza della musica classica, come ha già confutato lo scritto di Young. Emerge, qui, l’altro errore di Baugh, cioè aver offerto una rappresentazione semplicistica della musica classica, le cui espressioni sono varie, al punto che gli standard di eccellenza estetica non riescono a rendere conto della musica popolare, ma sono

ugualmente distorsivi per la maggior parte del repertorio classico europeo.

Anche la notazione non sarebbe un aspetto che differenzia così radicalmente la musica classica da quella rock e non vi sarebbe alcuna connessione tra l'assenza della notazione e la libertà di esecuzione del rocker rispetto al musicista classico: «Some rock groups can duplicate their recordings in live performance. For that matter, other groups sometimes can sound, down to the smallest detail, uncannily *like* the original recordings made by others. (Young rock players often learn their trade by trying as hard as they can to sound just *like* those they emulate.) Also, the absence of a notational system need not be a barrier to the faithful preservation over decades or longer of complex, extended works. [...] On the other hand, no notation specifies every aspect of performance. As instructions issued to performers, scores underdeterminem any of the concrete details of an accurate performance. Interpretive niceties always remain the prerogative of the performer who works from a notation. The difference between an adequate and a great classical performance often depends on fine distinctions in shades of timbre, attack and decay, phrasing and rhythmic articulation, balance between parts, pitch wobbles. These are not notated; neither could they be achieved by a formulaic approach to the score's rendition. Also, it should be recalled that notations must be interpreted in conjunction with the performance practices they assume» (Ivi, 198. Vedi anche Davis, 1987).

Infine, rispetto al discrimine del "virtuosismo" nella riproduzione della musica classica, a giudizio di Davis, «Baugh is simply uninformed». Egli presume che l'esecuzione ideale sarebbe quella che potrebbe essere generata da un sintetizzatore, ignorando che nulla è più denigrato nella musica classica di una *performance* giudicata "meccanica", priva cioè delle inflessioni e articolazioni che le dona il musicista, pur seguendo le punteggiature dello spartito. Non vi è una differenza così rilevante rispetto a quanto accade nella musica rock: «It is not so that the performance techniques are more formalizable in the one kind of music than the other. In both, many basic aspects of playing can be taught, while others, ones that distinguish gifted masters from those who are merely competent, cannot easily be acquired solely by training and practice» (1999, 201).

Ciò che differenziava i due tipi di musica erano i protocolli espressivi, gli stili musicali e i linguaggi. Generalizzando "selvaggiamente", il rock preferisce timbri "sporchi". Inoltre, ci sono tecniche che si distinguono per gli strumenti associati, ad esempio quella di creare qualità timbriche sulla chitarra elettrica attraverso lo sfruttamento del volume e del feedback (Ivi, 202). Riprendendo la questione iniziale se la musica rock richieda la fondazione di una nuova estetica rispetto a quella che ha definito i criteri

del gusto nella musica classica, Davis rispondeva affermativamente, se si tratta di individuare le caratteristiche che consentono di apprezzare meglio i due generi. Tuttavia, non si tratta di principi estetici differenti, visto che ci soffermiamo su un set di proprietà variabili. Inoltre, occorre essere consapevoli che vi sono innumerevoli differenziazioni interne in relazione ai sottogeneri, periodi o stili musicali, all'interno dei due campi. Il rock, comprende molti generi e stili, quali il blues, metal, punk, techno, ballate, rock and roll, rhythm and blues, industrial, reggae, grunge, hip-hop, e così via. Allo stesso modo, il termine musica classica include sonata, concerto, quartetto, sinfonia, madrigale, Lieder, messa, ouverture, balletto e opera. Ogni genere, rock o classico, inoltre, ha propri stili distintivi e richiede una propria estetica. Perciò, egli concludeva che «In this connection, it is striking to note that the features listed by Baugh as distinguishing rock from classical music have, in the past, been identified explicitly as marking crucial differences between certain types of classical music» (*Ibidem*).

6. TRA PERFORMANCE E RECORDING

La rilevanza del dibattito è tale che anche Theodore Gracyk, già intervenuto con un importante saggio sulla questione dei fondamenti estetici della musica popolare (1992) ne rende conto nel volume *Rhythm and Noise: An Aesthetics of Rock* (1996), in cui emerge compiutamente la tensione tra “autenticità” e “inautenticità”, tra “arte” e “mercificazione”, che caratterizza lo sviluppo della musica rock. Graczyk concorda con la tesi che i criteri dell'estetica tradizionale non sono i più appropriati per comprendere la musica rock, visto che solitamente presuppongono una visione delle opere d'arte come trascendenti e immutabili, trascurando quindi il contesto sociale di origine e ricezione del nuovo genere musicale. Ricostruendo il processo di genesi e sviluppo del rock, come un oggetto culturale, dai brani di Elvis Presley (1954) sino alle opere dei Nirvana di Kurt Cobain (1994), Graczyk ritiene che la “registrazione” è l'obiettivo estetico principale: il rock è una tradizione di musica popolare che è stata creata e diffusa attraverso i centri di tecnologia di registrazione (1996, 1). Anche se il jazz e altre musiche folk esistono sui record, per la maggior parte, si tratta di composizioni nate e sviluppate nelle esibizioni live, mentre, per il rock, sin dalle prime apparizioni, il *medium* è il disco e «la tecnologia esiste come un elemento della musica stessa» (Ivi, 37).

La tesi ontologica che Graczyk sviluppa nella prima parte del suo libro è che il lavoro artistico principale nella musica rock non è una *'thin' sound structure* costruito nei diversi spettacoli, come accade nella musica classica, ma una struttura sonora codificata quasi al massimo spessore in

una registrazione e correttamente costruita attraverso la riproduzione di una copia della registrazione. Graczyk non trascura affatto il ruolo degli spettacoli dal vivo nella musica rock²; tuttavia, contrariamente a Baugh, non ritiene che la *performance* sia l'aspetto preminente, data la rilevanza delle "tracce" registrate³. Graczyk preciserà tale aspetto, in un saggio successivo, in cui scriverà che, certo, i musicisti più popolari ricavano una parte significativa del loro reddito dagli spettacoli dal vivo, così come i fan più accaniti seguono gli artisti preferiti da uno spettacolo all'altro nel circuito dei concerti, pagando persino prezzi esorbitanti per assicurarsi i primi posti. Tuttavia, il pubblico generalmente trascorre più tempo nell'ascolto della musica registrata rispetto alla musica dal vivo e l'industria discografica investe e prospera soprattutto con le registrazioni (2008).

Al di là di ogni giudizio estetico, secondo Graczyk, è il rapporto tra le registrazioni originali e le copie prodotte che definisce l'autenticità della musica rock: «The aesthetic value of popular music (or rock in specific) hinges on the objectivity of its artistic products: original recordings that are distributed as legitimate copies of singles and albums. Let us call this kind of an art-work-original 'a mix' that it is produced in the mixing process of the final recording. From this standpoint, the status of popular music as a distinct art form is dependent on the status of 'a mix' as the original type that determines its copies as tokens: that is, as an ontological general category that determines its concrete instances» (1996, 96). Comparando gli stili sonori con quelli di altri generi musicali, il libro esamina le registrazioni più importanti della musica rock, documentando le testimonianze dei musicisti e dei maggiori critici. Ciò è particolarmente interessante perché il processo produttivo raramente è reso pubblico e sono assai rare persino le fotografie scattate negli studi di registrazione.

Gracyk riprende poi il tema già esaminato nel saggio *Romanticizing Rock Music* (1993), in cui aveva dimostrato l'inadeguatezza del modello interpretativo che riconduce la musica rock all'estetica romantica, come sostenuto dalla storica sociale americana Camille Paglia (1992). Secondo Gracyk, invece, la musica rock non deve essere equiparata a nessuna delle

² La critica gli venne mossa da Stephen Davies, secondo cui Graczyk ignora o sminuisce l'importanza delle performance dal vivo, come prova il fatto che «more groups play rock music than ever are recorded; almost every recorded group began as a garage band that relied on live gigs; almost every famous recording artist is also an accomplished stage performer; [and] although record producers are quite rightly acknowledged for the importance of their contribution, they are not usually identified as members of the band» (2001, 32).

³ L'anno seguente, in *Listening to Music* (1997), Gracyk affermava che i musicisti sfruttano i vantaggi della tecnologia di registrazione, ma ci si aspetta che siano in grado di suonare dal vivo i brani come nei dischi. In ogni modo, l'esperienza di ascolto della musica registrata non è una perdita estetica rispetto all'ascolto della stessa musica in performance dal vivo.

forme artistiche, bensì documentata nel percorso che dalle prime espressioni informali, che affascinarono tanti giovani americani negli anni '50, l'ha portata, nel decennio dopo, ad essere un fenomeno di enorme successo mondiale, con importanti risvolti culturali e commerciali. In questo processo non vi è alcuna perdita di autenticità, come ritiene Paglia.

Anche l'altro tentativo di individuare l'autenticità della musica rock nella sua relazione con la cultura popolare, da cui la crisi dovuta alla sperimentazione – questo è l'argomento esposto da Cohn e Belz nelle loro storie del rock –, secondo Gracyk, non è convincente perché è tutto da dimostrare che i musicisti rock abbiano cominciato a parlare a se stessi invece di parlare per loro pubblico (1996, 188). Per contro, egli ritiene che il concetto di autenticità nel rock sia interrelato con lo spirito libertario che attraversa gran parte delle sue espressioni musicali e non (Ivi, 221-223). Il rock sarebbe caratterizzato, almeno nell'immaginario collettivo, da una "sensibilità dionisiaca", ossia un temperamento selvaggio e ribelle che cerca di resistere, trasgredire e sovvertire le norme sociali, come fosse un "marchio di successo" (Ivi, 183).

Il tema dei contenuti valoriali veicolati dal rock e della sua "identità politica" torna nel volume *I Wanna Be Me: Rock Music and the Politics of Identity* (2001), con cui Gracyk, dopo aver svolto un vasto resoconto di come la popolare esprime significati e valori culturali, in un mercato di massa che incoraggia l'ascolto decontestualizzato e la riappropriazione, confuta la rappresentazione del rock come intriso di razzismo (accusa, a cui è dedicata la terza parte del volume) e sessismo (esaminato nella seconda parte). Gracyk si impegna in un progetto di demistificazione molto dibattuto negli USA (Lynn Stoeber, 2004), cercando di ribaltare una reputazione negativa e posizionare il rock al centro di una cultura che valorizza la libertà. In questo studio, egli rivede anche sue precedenti tesi sulla rilevanza dei testi nella musica rock. Infatti, se nel saggio precedente egli aveva scritto che «Per essere franchi, nella musica rock i più testi non contano molto» (Gracyk, 1996, 65), adesso, soffermandosi sulle forme con cui le persone utilizzano i brani rock per costruire la loro identità, assume seppur implicitamente che i testi sono una parte importante.

Nel solco delle tesi proposte da Gracyk si colloca Andrew Kania, il quale sviluppa le riflessioni sull'appropriazione attraverso l'analisi dei testi e delle pratiche musicali dei Rolling Stones, Paul Simon, George Harrison, David Bowie, Sex Pistols, Velvet Underground, Nirvana e molti altri artisti (2005). E l'anno seguente, egli riepiloga il dibattito con Davies sull'ontologia della musica registrata e approfondisce il rapporto tra il pubblico della musica rock e la sua fruizione, definendo i brani rock come ontologicamente "opere-per-la riproduzione" (2006). Contrariamente a

quanto affermava Davis, Kania ritiene che il pubblico sia in grado di cogliere, non solo la qualità delle *performance* dal vivo di una canzone, valutando criticamente tra le diverse interpretazioni, ma anche le differenze tra le *performance* e le *registrazioni*, le quali ha delle specifiche proprietà sonore, che non appartengono alle *performance*. Ad esempio, le versioni “cover” o rifacimenti sono discussi e valutati in riferimento alle qualità delle registrazioni precedenti, e non semplicemente come nuove registrazioni di canzoni già conosciute. Elevare le tracce registrate allo status di vere e proprie opere musicali implica che i produttori discografici e tecnici del suono sono importanti quanto cantautori e interpreti; e ciò può comportare anche dei problemi di attribuzioni di paternità.

Kania e Gracyk scrissero a quattro mani un saggio che sviluppa il confronto tra *performance* e registrazione, indagando le rispettive caratteristiche distintive e la natura delle loro relazioni (2011). I due studiosi partono dalla considerazione che oggi la più comune esperienza musicale, nella maggior parte del mondo, è quella dell’ascolto di una registrazione. È una novità significativa se si considera che per molti secoli la musica è stata vissuta solo dal vivo, dal momento che la tecnologia di registrazione non esisteva. Ed è anche per tale ragione che gran parte della filosofia della musica è radicata nell’idea che la musica è una *performance art* e quella soprattutto va valutata (Ivi, 80). Un pubblico reale è una condizione necessaria dall’esistenza di una *performance*, che è sempre un fatto essenzialmente comunicativo tra il pubblico e il performer, che volutamente si esibisce con l’intenzione di riprodurre della musica sia che si tratti di esecuzioni di composizioni sia che si tratti di libere improvvisazioni (Ivi, 81). Riguardo ai criteri di valutazione, alcuni sembrano applicabili a qualsiasi tipo di *performance*, quali il suono degli strumenti o il canto le melodie e armonie, e altri elementi che vengono valutati nel contesto del genere di musica che stiamo ascoltando. Altri criteri dipendono dal tipo di *performance*. Così, ad esempio, nel valutare l’improvvisazione consideriamo i rischi che corre il musicista, mentre nel giudicare l’esecuzione di una composizione sarà importante la fedeltà alla partitura, pur apprezzando le capacità interpretative. Nella valutazione un ruolo importante lo svolge anche il tipo di pubblico presente: «A good performance for a first-time listener, for instance, may emphasize broad structural and expressive elements of the piece, while a good performance for a seasoned listener may emphasize the role of a particular motif that should not be foregrounded for a first-time listener. There are, of course, illegitimate perspectives, such as that of the mono-maniacal percussionist who values the loudness of the cymbals over all else. And there may be some difficult cases. [...] But there will doubtless be cases that fall in a hazy border

between the legitimate and illegitimate. The variety of legitimate perspectives arises precisely because the kinds of musical works we have been considering are intended for multiple performances» (Ivi, 83).

In merito alle registrazioni, Kania e Gracyk ribadiscono che, sino ai primi anni Novanta, gli studiosi hanno dato per scontato che l'ascolto di musica registrata costituisca l'ascolto di musica in quanto tale, senza soffermarsi a discutere se la risposta del pubblico fosse diversa perché registrata. Per contro, occorre considerare due aspetti. Anzitutto, con l'avvento della musica elettronica alcune opere dipendono dalla tecnologia e dalla riproduzione della registrazione. Non ci sono *performance*: come scrive Davies, esse sono opere-per-la-riproduzione. Tali "manufatti di registrazione" dovrebbero essere distinti da altri due: le registrazioni di esecuzioni di particolari *performance* di opere musicali, e le registrazioni di composizioni, che si costruiscono negli studi, spesso con l'impiego di effetti sonori irriproducibili dal vivo: «Thus, two different recordings of Glenn Gould's interpretation on ships to Bach's music and thus have different ontological status of Bach's Goldberg Variations possess distinct functional ratio: Gould's 1981 studio sessions and his 1959 Salzburg live performance furnished a recording of a composition and recording of a performance, respectively. More listening does not necessarily reveal the appropriate category. The functional relationship to performance practice, rather than the kind of musical work that is presented, determines which kind of recording presents the music» (Ivi, 85).

Graczyk e Kania ritengono, quindi, che le registrazioni in studio e di spettacoli impegnano gli ascoltatori con due tipi distinti di opere musicali.

In secondo luogo, vi è la preoccupazione che tanta parte della cultura musicale, ormai, prenda unicamente la forma dell'ascolto di registrazioni. Se Davies (2001) temeva che una musica centrata sulla registrazione potesse desensibilizzare gli ascoltatori gli aspetti interattivi e performativi della musica dal vivo, i due studiosi sono convinti che tali preoccupazioni siano parzialmente mitigate dalla consapevolezza che il pubblico ha una chiara comprensione che si tratta di forme che promuovono valori diversi e rispondono a differenti funzionalità: «Musical performances and recordings are all *alike* in being essentially aimed at providing listeners with musical experiences. But this broad commonality masks a host of differences both between and within each category. Musical performances differ in their nature and aims. Some musical recordings are aimed at replicating the experience of one or another kind of performance. But other recordings are works of art in their own right, to which, in fact, some performances may bear a derivative relation. Philosophers and other theorists of music, particularly those interested in the listener's musical experience, ought not to ignore such matters» (Ivi, 88-89).

7. LE DIMENSIONE DELL'ESPERIENZA ESTETICA

Se i critici musicali e gli ascoltatori ordinari non sempre dedicano del tempo per spiegare i loro criteri per valutare la musica, soprattutto quella popolare, nell'ultimo decennio, si è assistito a un proliferare di vari modelli di valutazione da parte dei filosofi. Un esempio interessante è rappresentato da Richard Shusterman, il quale afferma con determinazione che le «opere d'arte popolare in effetti offrono dei valori estetici che i suoi critici riservano esclusivamente l'arte alta» (2000b, 200). Per questi solo il repertorio classico è una forma musicale che soddisfa le modalità più complesse e avanzate di composizione ed esecuzione e richiede maggiore attenzione alle strutture astratte e, quindi, un ascolto più mirato, mentre la musica popolare è esteticamente carente, funzionale alle esigenze di espressione emotiva e dei ritmi della danza, e per questo più accessibile al pubblico meno colto. A questa tesi, Shusterman ribadisce la necessità di mettere da parte distinzione tra la musica "alta" e quella "bassa", la cui legittimità artistica è accettata socialmente.

Portando una prospettiva più equilibrata, egli cerca di dimostrare che la musica popolare è filosoficamente più interessante di quanto la concezione "modernista" suggerisca. Ispirato dal pragmatismo di Dewey, Shusterman sostiene che la distinzione sociale tra musica "alta" e "bassa" non corrisponde a differenze estetiche, come provano alcuni esempi di musica popolare che soddisfano anche «effetti estetici complessi» (Ivi, 215-216). Va detto che le argomentazioni si basano su un campione molto ristretto di brani rock, hip-hop e country, tentando di confutare una serie di critiche dirette contro la musica popolare: la mancanza di creatività, originalità e autonomia artistica, la promozione di un disimpegno intellettuale che alimenterebbero atteggiamenti acritici e di evasione verso i piaceri immediati. Tutti aspetti che rimandano alla critica di Adorno, che egli menziona esplicitamente (Ivi, 173-177). Shusterman raccomanda l'adozione di criteri estetici così abbastanza ampi da comprendere forme musicali, quali quelle popolari, che la cui struttura fondamentale risiede nelle tonalità, nei ritmi corporei e nei significati dei testi. Esaminando le registrazioni hip-hop, egli ne illustra la complessità verbale, il senso perspicace e la ritmica funky che rendono i brani esteticamente soddisfacenti in una maniera che integra le risposte corporee e intellettuali.

In un altro saggio, Shusterman sostiene che certa musica popolare ha il merito di presentare una "sfida postmoderna" alle categorie estetiche moderniste che hanno dominato l'estetica filosofica. In particolare, l'hip-hop evidenzia sovente strategie postmoderne ed eclettiche di "recycling" e "appropriation" di suoni e stili già esistenti e si immerge

nelle preoccupazioni delle sottoculture e comunità locali, piuttosto che pretendere di esprimere visioni presuntamente universali (2000b, 202).

Ispirato dalle analisi sull'hip-hop di Shusterman, Crispin Sartwell (2004) offre un'interpretazione soddisfacente del valore del blues e del country. Basandosi sul presupposto che l'estetica modernista non può applicarsi alla gran parte delle forme artistiche prodotte in tutto il mondo, egli propone di valutarle secondo il principio deweyano per cui le "arti sane" coinvolgono forma ed espressione e danno una coerenza unificante alle esperienze quotidiane. Anche la musica popolare deve essere giudicata in relazione alla capacità di incarnare e consolidare i rapporti e valori che sono centrali per le loro comunità. Ad esempio, le tradizioni blues e country sono evolute organicamente in risposta a cambiamenti sociali, riadattando continuamente le forme e i contenuti, in modo da rimanere comprensibile ed emotivamente piacevole per un pubblico vario. Questa identità vitale della musica popolare si intende ancor meglio se si osservano le tradizioni non occidentali, che tanto meno possono essere giudicate secondo i canoni estetici dell'alta cultura filosofia eurocentrica.

Un significativo passo in avanti nella riflessioni sulla musica popolare si deve alla disamina sulle "tre dimensioni dell'esperienza estetica" di Martin Seel (2005; ed. or. 2003). Il filosofo tedesco elabora un'"estetica dell'apparire", per cui le esperienze estetiche sono quegli "incontri" in cui sono coinvolti gli aspetti sensoriali (immagine, suono o tatto), in una forma che è differente da quella concettuale. E ciò può verificarsi sia con oggetti di uso quotidiano che con gli oggetti d'arte; anche musicali, per quanto Seel si soffermi, soprattutto, sulle belle arti e la letteratura. Egli descrive tre differenti percezioni estetiche e, quindi, tre funzioni estetiche: la contemplazione, l'immaginazione e la corrispondenza. In riferimento alla musica: l'attrazione meramente sensuale; ciò che è generalmente indicato come arte; e l'importanza della musica nella vita di tutti i giorni.

In contrasto con l'uso frequente del termine in musicologia, Seel non concepisce la "contemplazione" come un ascolto analitico delle strutture e dei contenuti della musica, quanto piuttosto come un "immergersi" nell'oggetto della percezione, senza che sia coinvolto alcun pensiero intenzionale o significato particolare, come avviene nella contemplazione teorica. La contemplazione estetica non cerca di capire, interpretare e definire qualsiasi cosa: non è interessata ai significati, ma all'esperienza puramente sensuale di un oggetto o di una situazione. Del resto, i ritmi, i suoni, le melodie e le armonie sono state create per portare l'ascoltatore lontano dal mondo quotidiano e dischiudergli l'universo del un particolare brano musicale con le sue regole temporali e codici che gli sono ignoti. E coloro che non sono musicologi né suonano uno strumento sono

avvantaggiati. Anche i testi possono essere ascoltati come suono puro, senza curarsi del significato. La contemplazione estetica è essenzialmente un'esperienza di libertà dall'obbligo di interpretare il significato e dai vincoli logici e temporali della vita quotidiana (Ivi, 69-86). Un oggetto di contemplazione diviene oggetto d'arte quando vi è uno sforzo consapevole di comprenderlo, attraverso delle attitudini percettive pertinenti. La considerazione non è banale: non c'è arte, se non la consideriamo come tale in virtù di caratteristiche materiali che consentono di immaginarla in modo inequivocabile. Però, l'oggetto non è artistico in sé ma diventa un'opera d'arte attraverso un atteggiamento che ne interpreta i "segni" come "significanti", ad esempio i criteri di composizione ed esecuzione – l'armonia, il ritmo, la melodia e altre forme, ben noti, al punto che possiamo percepire subito ogni innovazione. Gli individui musicalmente più sofisticati cercano nuovi stimoli nelle avanguardie ma ciò è irrilevante nella definizione di che cosa viene identificato come arte. Nonostante le opere d'arte ricevano un riconoscimento sociale da parte delle istituzioni che ne governano il discorso, una decisione validità in generale sui criteri di brano musicale che ne sanciscano il carattere artistico è impossibile. Nessun argomento o discussione scientifica in grado di convincere qualcuno del carattere artistico di un certo brano se non vi è un'esperienza personale che li conferma (Ivi, 95-104). L'oggetto "corrisponde", inoltre, in qualche modo ai nostri interessi ed è adeguato al momento se esprime uno stato d'animo attuale o corrisponde al carattere o all'immagine di sé, il modo in cui vediamo noi stessi o vorremmo essere visti. Non si tratta di una mera utilità, bensì di una "concordia ideale personale". In tal senso, la musica popolare non ha meno da offrire rispetto ad altre forme d'arte accreditate sul piano della corrispondenza: i temi affrontati non sono meno rilevanti per il bisogno di orientamento e l'intensità dell'esperienza non è certo minore. Dal punto di vista dell'artista, la musica ha avuto successo quando entra in sintonia con un pubblico che vi scorge l'espressione di esperienze ritenute significative sul piano personale, a prescindere dai contenuti che i brani possono dichiarare (Ivi, 92-94).

La prospettiva filosofica di Seel è ripresa dal critico musicale Ralf von Appen (2007), in una ricerca sui criteri che gli ascoltatori di musica rock utilizzano per giudicare i brani. Identificando quali aspetti della musica sono valutati, Appen ha accesso agli elementi di esperienza – tratti da una raccolta delle recensioni pubblicate sul sito amazon.de e da altre fonti dirette – che il pubblico sottolinea come più o meno importanti ed è in grado di cogliere i criteri estetici con cui il rock è vissuto. Quella di von Appen si configura, quindi, come una ricerca empirica orientata filosoficamente sulle preferenze musicali e sulle attrazioni sensoriali, intel-

lettive, emotive e fisiche che la musica rock può offrire – cioè che valore ha la musica per noi. Egli condivide una prima premessa nei confronti dell'estetica musicale, la quale, per la pretesa di individuare valori universali, avrebbe trascurato di approfondire i criteri di valore specifici della musica popolare. Anche per lui, il primo artefice di questo respingimento del pop nell'anticamera delle arti riconosciute è Adorno (Ivi, 5). Il risultato è che, mentre si sono diffuse delle prospettive di accoglienza nei campi della sociologia e degli studi culturali, l'estetica filosofica si sarebbe arroccata su posizioni ideologiche, relegando la musica popolare a un fenomeno privo di valore artistico, anche se sempre più diffuso nell'ascolto: «The image of aesthetics is negative, not only in pop music research: it is seen as normative, and with its concepts of immanent timeless values, disinterested pleasure and contemplation too far removed from the realities of customary music listening. Music aesthetics - although a discipline of systematic musicology - appears to be closer to the conventional middle-class, well-to-do, highly cultured musical historian who legitimizes his art music canon in this way, compared to a more liberal and progressive systematic musicology that often addresses musical forms of greater social relevance» (Ivi, 6).

Ciononostante, la disciplina è molto cambiata nel corso degli ultimi decenni e si possono trovare nella filosofia estetica delle prospettive utili. Tra queste, von Appen egli accoglie con favore il tentativo di fondazione di Seel: «In order to reduce this “blind spot” of popular music research at least to some extent, this paper tries to apply more recent theories of philosophical aesthetics to the field of pop music. Current publications by the German philosopher Martin Seel in particular might be used for an understanding of the assessment and customary reception of popular music, and also to answer questions about the aesthetic functions of this musical style and its attraction and significance to pop music fans» (Ivi, 21-22). Von Appen adotta la proposta di distinguere fenomenologicamente tre tipi di “percezione estetica”: la contemplazione, la corrispondenza e l'immaginazione. Riguardo alla prima dimensione, quella dell'appropriazione preriflessiva dettata non dalla comprensione delle forme e dei significati, bensì dall'attrazione sensuale, egli porta alcuni riferimenti che esemplificano la modalità di esperienza: «We have reached the last step to a level of absolute lack of meaning and an excellent opportunity for contemplation when we pass from sound to noise and rustling - the perfect setting for contemplation in nature as well as in art. In nature we have a splashing stream, rustling trees in a forest, or the roaring surf of the sea. In music we think of the noisy improvisations of Velvet Underground in *White Light/White Heat*, of Lou Reed's *Metal*

Machine Music, Neil Young's collage *Arc* - and many examples from heavy metal and techno with high volume and speed and a large percentage of deliberate noise, that aim to overtax the senses and stimulate some loss of physical control, which makes it easier to listen with the senses only. There is much to hear in that music but hardly anything to comprehend» (Ivi, 12). L'attrazione della musica popolare è basata sul valore della contemplazione estetica, che è un'esperienza liberatoria dal gioco della significazione e del finalismo: «this is the experience of freedom - freedom from the obligation to interpret meaning and from the logical and temporal constraints of everyday life. The end-in-itself attention for sensual abundance, the wealth of the moment enables music listeners to free themselves from their conventional ties to external purpose» (Ivi, 13). Il secondo tipo di esperienza estetica concerne la "corrispondenza" tra l'oggetto, ad esempio una musica, e un modo d'essere che esprime un'ideale di noi che troviamo gratificante personalmente e comunica agli altri certe sensazioni: «From a long-term perspective, we seem to prefer music that reflects what we see in ourselves: there is much empirical proof that the preference for certain musical styles correlates significantly with certain character traits [...] The chosen music can demonstrate to ourselves and to others a non-conformist attitude, for example, toughness or emotionality, a basically positive or negative outlook on life and so on» (Ivi, 14). Come accada che i prodotti musicali siano considerati oggetti artistici dipende, infine, dalla terza esperienza estetica, quella dell'"immaginazione", ovvero dal processo di attribuzione di significati attraverso una codificazione convenzionale delle forme e dei contenuti. Ciò vale per la musica, così come per la letteratura, di cui si cerca di comprendere non solo il contenuto delle parole, ma anche le forme espressive - la struttura formale, i versi, le rime, i termini, le metafore, etc. In ogni caso, si tratta di esperienze estetiche dirette che richiedono grande attenzione: «If *Eric Clapton* told us in private about the heavy blows that affected his personal life the impression on us would remain rather faint. But if we attentively follow the multidimensional effect of his song „Tears in Heaven” with its powerful, suggestive metaphors, if we yield to the simultaneous richness of the emotional characterization resulting from vocal sound, harmonies, rhythm, melody, dynamics, formal structure of instruments and sound, then we meet a dense image of the present – provoked by the musician through these parameters – that conveys in aesthetic perception how it feels to lose a beloved person. A verbal description of the content and substance of this song is not enough to reflect what we have experienced as attentive listeners in the appearance of his performance. Consequently,

reviews or interpretations of a piece of music can never replace attentive listening; both can only point out what is worth looking for. We do not have to experience personally what is presented – we experience it playfully as listeners, we can absorb outlooks, irrespective of real contexts» (Ivi, 16). Se un critico musicale valuta un brano di poco conto, sul piano estetico, il pubblico può, quindi, tenere in considerazione il suo giudizio e cercare di percepire come e cosa sente l'esperto. Tuttavia, sono le esperienze ritenute significative sul piano personale da parte di ascolta il brano che, in ultima istanza, gli fanno ritenere che quella musica è una creazione artistica, perché «Any musical style can provide a valuable experience of art too somebody - even if I personally feel no attraction because the essence of this music does not concern my way of life or because it does not contribute anything new or original to me» (Ivi, 20).

In termini propositivi, la proposta di Von Appen non è promuovere la conoscenza di un catalogo rigorosamente limitato di capolavori musicali. Occorre, piuttosto, sostenere la produzione e diffusione di una vasta gamma di stili musicali in modo che ognuno possa trovare la propria esperienza estetica e bisogna, altresì, favorire un'educazione musicale che insegni ai giovani e agli adulti il significato di tutti e tre i livelli di esperienza, ovvero una «musical education that conveys the necessary skills for productive and receptive engagement with the artistic appearance but without artistic value as the overriding criterion, and with a proper appreciation of contemplative and corresponsive practice» (Ivi, 21).

Nel concludere questo intervento in un ambito di studio nel quale mi muovo a tentoni, possiamo osservare che la risposta alla domanda se ci può essere una estetica della musica rock è certamente positiva. Tuttavia, la letteratura critica pare ancora divisa tra due posizioni. Si tratta di comprendere se dobbiamo applicare i criteri di interpretazione e valutazione tradizionali, ben consolidati nel campo della musica classica, oppure se occorre seguire una strada originale, individuando, al di là della mera fenomenologia delle espressioni della musica rock dei criteri estetici specifici, ovvero che siano soltanto per essa adeguati.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- APPEN, R. VON (2007). On the Aesthetics of Popular Music. *Music Therapy Today*, 8(1), 5-25.
- BAUGH, B.R. (1993). Prolegomena to Any Aesthetics of Rock Music. *Journal of Aesthetics & Art Criticism*, 51(1), 23-29.
- (1995). Music for the Young at Heart. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 53, 81-83.
- (2009). In Adorno's Broken Mirror: Towards a Theory of Musical Reproduction. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 40(1), 81-98.
- BECKETT, A. (1966). Popular music. *New Left Review*, 39, 87-90.
- (1969). Mapping pop. *New Left Review*, 54, 80-84
- (1968). Stones. *New Left Review*, 47, 24-29.
- BELZ, C. (1969). The Story of Rock. New York: Harper and Row.
- BENNET, H.S. (1980). *On Becoming a rock musician*. Amherst: The University of Massachusetts Press.
- BENNETT, T. (1984). Really Useless Knowledge: A Political Critique of Aesthetics. *Thesis Eleven*, 12, 28-52.
- BERGER, M. (2008). Scholarly monographs on rock music: a bibliographic essay. *Collection Building*, 27(1), 4-13.
- BICKNELL, J. (2005). Just a Song? Exploring the Aesthetics of Popular Song Performance. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 63(3), 261-270.
- BIRCHALL, I. (1969). The Decline and Fall of British Rhythm and Blues. In J. Eisen (ed.), *The Age of Rock, I. Sounds of the American Cultural Revolution - A Reader* (pp. 94-102). New York: Random House.
- CHAMBERS, I. (1981). Pop music: a teaching perspective. *Screen Education*, 39, 35-46.
- (1982). Some Critical Tracks. *Popular Music*, 2, 19-36.
- (1985), *Ritmi urbani. Pop music e cultura di massa*. Genova: Costa e Nolan, 1996.
- CHAPPLE, S., GAROFALO, R. (1977). *Rock'n'roll is Here to Pay: The History and Politics of the Music Industry*. Chicago: Nelson Hall.
- CHESTER, A. (1970a). For a Rock Aesthetic. *New Left Review*, 59, 83-87.
- (1970b). Second Thoughts on a Rock Aesthetics: The Band. *New Left Review*, 62, 75-82.
- CHRISTGAU, R. (1969). Rock Lyrics Are Poetry (Maybe). In J. Eisen (ed.), *The Age of Rock, I. Sounds of the American Cultural Revolution* (pp. 2230-243). New York: Random House.
- (1970), R. Meltzer. *Village Voice*, 23.6.1970.
- CLARKE, P. (1983). 'A Magic Science': Rock Music as a Recording Art.

- Popular Music*, 3, 195-214.
- COHEN, S. (1991). *Rock culture in Liverpool. Popular Music in the making*. Oxford: Clarendon Press.
- COHN, N. (1969). *Awopbaloobop alopbamboom. Pop from the beginning*. Paladin: Frogmore, 1972².
- CORCHIA, L. (2017a). I Post-Subcultural Studies e le identità giovanili. Restrospettiva di un dibattito. *Studi Culturali*, 14(2), 293-320.
- (2017b). La critica di Adorno alla popular music. *The Lab's Quarterly*, 19(4), 31-56.
- CURTIS, J. (2001).. *Rock Eras: Interpretations of Music and Society, 1954-1984*. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press.
- DAVIS, S. (1987). Authenticity in Musical Performance. *The British Journal of Aesthetics*, 27, 39-50.
- (1999). Rock versus Classical Music. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 57(2), 193-204.
- (2001). *Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration*. Oxford: Clarendon Press.
- DE NORA, T., RICHEY, W. (1999). *Reading Rock and Roll: Authenticity, Appropriation, Aesthetics*. New York: Columbia University Press.
- DOWD, T.J. (2000). Diversificazione musicale e mercato discografico negli Stati Uniti 1955-1990. *Rassegna Italiana di Sociologia*, 41(2), 223- 263.
- EISEN, J. (1969, ed.), *The Age of Rock, vol. I. Sounds of the American Cultural Revolution - A Reader*. New York: Random House.
- (1970, ed.), *The Age of Rock, vol. II. Sights and sounds of the American cultural revolution*. New York: Vintage Books.
- FABBRI, F. (1997). Il compositore e il rock. La musica d'oggi tra valore e mercato. *Musica/Realtà*, 53, 30-36.
- (2001), Introduzione. In R. Middleton, *Studiare la popular music*. Milano: Feltrinelli.
- FILHO CARDOSO, J. (2010). From Performance to Recording: Assumptions of the Aesthetics of Rock Debate. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, 13(2), 1-13.
- FRAME, P. (1983). *Rock Family Trees*. London: Omnibus Press.
- FRITH, S. (1978). *Sociologia del rock*. Milano: Feltrinelli, 1982.
- (1981a). *Sound effects. Youth, Leisure and the Politics of Rock'n'Roll*. New York: Pantheon.
- (1981b). "The Magic that Can Set You Free": The Ideology of Folk and the Myth of the Rock Community. *Popular Music*, 1, 159-168.
- (1987). Towards as Aesthetic of Popular Music. In R. Leppert, S. McClary (eds.), *Music and Society* (pp. 133-150). Cambridge: Cambridge University Press.
- (1988). *Il rock è finito. Miti giovanili e seduzioni commerciali nella musica pop*. Torino: EDT, 1990.
-

-
- (1996). *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- (2003). Music and Everyday Life. In M. Clayton, T. Herbert, R. Middleton (eds.), *Cultural study of music. A critical introduction* (pp. 92-101). New York: Routledge.
- , GOODWIN, A. (2000, eds.). *On record. Rock, pop, and the written world*. London: Routledge.
- GANS, H. (1973). *Popular Culture and High Culture*. New York: Free Press.
- GILLETT, C. (1970). *The Sound of the City: The Rise of Rock and Roll*. New York: Outerbridge & Dienstfrey.
- GRACYK, TH.A. (1993). Romanticizing Rock Music. *The Journal of Aesthetic Education*, 27(2), 43-58.
- (1996). *Rhythm and Noise: An Aesthetics of Rock*. Durham: Duke University Press.
- (1997). Listening to Music: Performances and Recordings. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 55, 139-150.
- (1999). Valuing and Evaluating Popular Music. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 57(2), 205-220.
- (2001). *I Wanna Be Me: Rock Music and the Politics of Identity*. Philadelphia: Temple University Press.
- (2007). *Listening to Popular Music*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- (2008). The Aesthetics of Popular Music. *The Internet Encyclopedia of Philosophy*, 6.
- (2013a). Meanings of Songs and Meanings of Song Performances. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 71, 23-33.
- (2013b). Music, Indiscernible Counterparts, and Danto on Transfiguration. *Evental Aesthetics*, 2, 3, 58-86.
- GROSSBERG, L. (1984a). Another Boring Day in Paradise: Rock and Roll and the Empowerment of Everyday Life. *Popular Music*, 4, 225-258.
- (1984b). The Social Meaning of Rock and Roll. *OneTwoThreeFour*, 1, 13-21.
- (1984c). Rock and Roll in Search of an Audience. In J. Lull (ed.), *Popular Music and Communication* (pp. 175-197). Sage; Newbury Park.
- (1985). If Rock and Roll Communicates, Then Why Is It so Noisy?. In D. Horn (ed.), *Popular Music Perspectives* (pp. 451-463). Goteborg: International Association for the Study of Popular Music.
- (1986). Is There Rock after Punk. *Critical Studies in Mass Communication*, 3, 50-74.
- HATCH, D., MILLWARD, S. (1987). *From Blues to Rock*. Manchester: Manchester University Press.
- HEBDIGE, D. (1979). *Subculture: The Meaning of Style*. London: Methuen.
-

- HENNION, A. (2003). Music and Mediation. Toward a New Sociology of Music. In M. Clayton, T. Herbert, R. Middleton (eds.), *Cultural study of music. A critical introduction* (pp. 80-91). New York: Routledge.
- HESMONDHALGH, D. (2012²). Towards a Political Aesthetics of Music. In M. Clayton, T. Herbert, R. Middleton (eds.), *Cultural study of music. A critical introduction* (pp. 364-374). New York: Routledge.
- , NEGUS, K. (2002, eds.). *Popular Music Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- INGLIS, I. (1996). Ideology, Trajectory & Stardom: Elvis Presley & The Beatles. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 27(1), 53-78.
- JONES, S. (1992). *Rock Formation: Music, Technology, and Mass Communication*. New York: Sage.
- KAJANOVÁ, Y. (2013). The Rock, Pop and Jazz in Contemporary Musicological Studies. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 44(2), 343-359.
- KANIA, A. (2006). Making Tracks: The Ontology of Rock Music. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 64(4), 401-414.
- , GRACYK, Th.A. (2011). Performances and Recordings. In Id., Id. (eds.), *The Routledge Companion to Philosophy and Music* (pp. 80-90). New York: Routledge.
- KANIAM, A. (2005). *Pieces of Music: The Ontology of Classical, Rock, and Jazz Music*. College Park: University of Maryland.
- KAPLAN, E.A. (1987). Rocking Around the Clock: Music Television, Postmodernism, and Consumer Culture. New York: Methuen.
- KEALY, E.R. (1974). *The real rock revolution: sound mixers, social inequality, and the aesthetics of popular music production*. PhD Thesis. Evanston: Northwestern University.
- KEYGHTLEY, K. (2001). Reconsidering rock. In S. Frith, W. Straw, J. Street (eds), *The Cambridge Companion to Pop and Rock* (pp. 109-142). Cambridge: Cambridge University Press.
- KOLLOGE, R. (1999). *The Times they are a-Changin': The Evolution of Rock Music and Youth Cultures*. Frankfurt a.M.-New York: Peter Lang.
- KOS, K. (1972). The Dilemmas of Current Musicology. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 3(2), 260-263.
- KRAMER, M.J. (2012). Rocktimism?: Pop music writing in the age of rock criticism. *Journal of Popular Music Studies*, 24(4), 590-600.
- KÜPPER, J., MENKE, Ch. (2003). Einleitung. In Id., Id. (eds.), *Dimensionen ästhetischer Erfahrung* (pp. 7-15). Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- LAING, D. (1969). *The Sound of Our Time*. Chicago: Quadrangle Books.
- LEWIS, G.H. (1977). Taste Cultures and Culture Classes in Mass Society: Shifting Patterns in American Popular Music. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 8(1), 39-48.
-

-
- (1982). Popular Music: Symbolic Resource and Transformer of Meaning in Society. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 13(2), 183-189.
- LYNN STOEVER, J. (2004). Bad Reputation: Rock Studies Rethinks American Identity. *The Iowa Journal of Cultural Studies*, 4, 92-105.
- MABEY R. (1969). *The Pop Process*. London: Hutchinson Educational.
- MAGAUDA, P., SANTORO, M. (2013). Dalla popular music ai sound studies: lo studio delle culture sonore. *Studi Culturali*, 10(1), 3-12.
- MARCUS, G. (1969, ed.), *Rock and Roll will Stand*. Boston: Beacon Press.
- (1975). *Mystery Train: Images of America in Rock 'n' Roll Music*. New York: E.P. Dutton.
- (1991). *Dead Elvis: A Chronicle of a Cultural Obsession*. New York: Doubleday.
- (1997). *Invisible Republic: Bob Dylan's Basement Tapes*. London: Picador.
- (2005). *Once upon a Time: Bob Dylan's Like a Rolling Stone*. New York: PublicAffairs.
- MARTIN, P. (1995). *Sounds and Society: Themes in the Sociology of Music*. Manchester: Manchester University Press.
- MCCLARY, S., WALSER, R. (1990). Start Making Sense! Musicology Wrestles with Rock. In S. Frith et al. (eds.), *On Record: Rock, Pop, and the Written Word* (pp. 277-292). London: Routledge.
- MELTZER, R. (1970). *The Aesthetics of Rock*. New York: Something Else Press.
- MERTON, R. (1968). Comment on Beckett's 'Stones'. *New Left Review*, 47, 29-31
- (1970). Comment on Chester's 'For a Rock Aesthetic'. *New Left Review*, 59, 88-96.
- MIDDLETON, R. (1990). *Studiare la popular music*, Feltrinelli, Milano, 1994.
- (2001). Pop, rock and interpretation. In S. Frith, W. Straw, J. Street (eds), *The Cambridge Companion to Pop and Rock* (pp. 213-225). Cambridge: Cambridge University Press.
- NEGUS, K. (1999). *Music Genres and Corporate Cultures*. New York: Routledge.
- ORMAN, J.M. (1984). *The Politics of Rock Music*. Chicago: Nelson-Hall.
- PAGLIA, C. (1992). *Sex, Art, and American Culture: New Essays*. New York: Vintage Books.
- PETERSON, R.A. (1990). Why 1955? Explaining the Advent of Rock Music. *Popular Music*, 9, 97-116.
- , BERGER, D.G. (1975). Cycles in Symbol Production: The Case of Popular Music. *American Sociological Review*, 40, 158-173.
- PRATT, R. (1990). *Rhythm and Resistance: Explorations in the Political*
-

- Uses of Popular Music*. New York: Praeger.
- RAČIĆ, L. (1981). On the Aesthetics of Rock Music. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 12(2), 199-202.
- REGEV, M. (1994). Producing Artistic Value: The Case of Rock Music. *The Sociological Quarterly*, 35(1), 85-102.
- (1997). Rock aesthetics and musics of the world. *Theory Culture & Society*, 14(3), 125-142.
- (2007). Ethno-National Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism Made from Within. *Cultural Sociology*, 1(3), 317-341.
- (2013). *Pop-rock music: aesthetic cosmopolitanism in late modernity*. Cambridge: Polity Press.
- RICHTER, G. (2000). The Question of Music: Reflections on Roger Scruton's The Aesthetics of Music. *Literature & Aesthetics*, 10, 149-164.
- SARTWELL, C. (2004). *Six Names of Beauty*. New York: Routledge.
- SCOTT, D.B. (2009, ed.). *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*. Farnham: Ashgate.
- SEEL, M. (1996). *Ethisch-ästhetische Studien*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (2003). *Aesthetics of Appearing*. Stanford: Stanford University Press, 2005.
- SCRUTON, R. (1999). *The Aesthetics of Music*. Oxford: Oxford University Press.
- SHEPHERD, J. (1991). *Music as Social Text*. Cambridge: Polity Press.
- SHUSTERMAN, R. (2000a). *Performing Live: Aesthetic Alternatives for the End of Art*, Ithaca: Cornell University Press.
- (2000b). *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- STRATTON, J. (1983). What is 'Popular Music'?. *Sociological Review*, 31, 293-309.
- TAGG, P. (1982). Analysing popular music: theory, method and practice. *Popular Music*, 2, 37-65.
- WARD, E., STOKES, G., TUCKER, K. (1986). *The Age of Rock: The Rolling Stone History of Rock and Roll*. New York: Summit Books.
- WICKE, P. (1982). Rock Music: A Musical-Aesthetic Study. *Popular Music*, 2, 219-243.
- (1990). *Rock music. Culture, aesthetics and sociology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- WINNER, L. (1969). The Strange Death of Rock and Roll. In G. Marcus (ed.), *Rock and Roll will Stand* (pp. 38-55). Boston: Beacon Press.
- YOUNG, J.O. (1995). Between Rock and a Harp Place. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 53, 78-81.
- ZAK III, A.J. (2001). *The Poetics of Rock: Cutting Tracks, Making Records*. Oakland: University of California Press.
-

Alessandro Lovari

SOCIAL MEDIA E COMUNICAZIONE DELLA SALUTE

Profili istituzionali e pratiche digitali

Milano, Vita e Pensiero, 2017. 240

di *Letizia Materassi**

Ci sono un sacco di persone in questo mondo che passano così tanto tempo a controllare la propria salute che non hanno più il tempo per godersela.

Ironizzava così Josh Billings, umorista statunitense ottocentesco, enfatizzando, come spesso accade nella satira, il lato cinico e paradossale del comportamento umano. Ma, seppur con ironia, stava mettendo in luce una tendenza già nota all'ora e che nel tempo sarebbe destinata a diffondersi ulteriormente.

L'attenzione degli individui verso il proprio stato di salute, il monitoraggio, l'approfondimento e l'autocura affermano oggi un processo che partecipa proficuamente alla diagnosi, alla prevenzione o alla conservazione di uno stato di benessere: se 46milioni di italiani ricorrono oggi all'automedicazione per piccoli disturbi quotidiani (dati Censis 2017) è anche per un processo di consapevolezza e di maturità del soggetto nei confronti della propria salute e della sanità.

Molti i fattori che contribuiscono ad allargare tali pratiche, tra cui possiamo certo affermare una maggiore disponibilità di contenuti informativi entro la popolazione. Una ricchezza di dati, materiali e in-



* LETIZIA MATERASSI è ricercatrice all'Università di Firenze, Dipartimento di Scienze Politiche e Sociali. Dai primi Anni Duemila studia la comunicazione pubblica nel più ampio scenario di cambiamento delle relazioni tra cittadini e istituzioni.

Email: letizia.materassi@unifi.it

formazioni a cui un numero sempre più vasto di individui ha quotidianamente accesso, grazie al moltiplicarsi di soggetti e voci che partecipano al flusso informativo e ad una presenza pervasiva dei nuovi media. Una pluralità che, se amplia indubbiamente le opportunità di ciascuno, non di rado genera confusione, incertezza, destabilizzazione. Una maggiore disponibilità di dati e contenuti che, paradossalmente, anziché renderci maggiormente informati e consapevoli, rischia di generare “overload informativo” (Masini, Lovari, Benenati, 2013), “densità” di messaggi e significati nella Babele comunicativa (Sorrentino, 2008), una polifonia che può condurre a opacità ed incertezza, che disorienta e lascia scettici in «quel vero *bug* del clima di opinione che è la leggenda metropolitana» (Ivi, 66). Ne sono esempio gli 8,8 milioni di italiani che nel 2017 sono stati “vittime” di *fake news* o i 3,5 milioni di genitori che si sono imbattuti in informazioni sbagliate (Censis 2017).

La citazione iniziale ci è dunque sembrata efficace per introdurre *Social Media e Comunicazione della Salute*, un testo frutto dell’intenso lavoro di studio di Alessandro Lovari, ricercatore universitario e attento esploratore dei cambiamenti nei modelli e nelle pratiche comunicative nelle organizzazioni e nella sfera pubblica digitale.

Egli colloca il libro entro gli scenari di “affollamento” informativo che ridefiniscono il rapporto tra cittadini e istituzioni. Tra pazienti e attori istituzionali della sanità, perimetrando il campo della “comunicazione pubblica della salute”.

Accomunata in larga parte alle vicissitudini della comunicazione pubblica italiana (Faccioli, 2000; Solito, 2014; Rolando, 2014; Materassi, 2017), in ambito sanitario la disciplina possiede alcune specificità: i percorsi storico-normativi dipanati dalla riforma del 1978 in poi, i soggetti coinvolti – non soltanto pubblici, ma anche privati e del mondo non profit –, i temi trattati, le sensibilità coinvolte, la tipologia dei servizi erogati che toccano le corde più delicate del *Self* o dei nostri affetti più cari.

La chiave di lettura suggerita, in continuità e coerenza con una considerevole parte della produzione scientifica di Lovari, è rappresentata dai processi di innovazione digitale e dall’impatto del web sociale sui flussi comunicativi. Una presenza che caratterizza l’attuale ecosistema socio-comunicativo e che, se è chiaro che da essa non ci si possa sottrarre – né come individui, né come istituzioni – è altrettanto evidente che si tratti di una risorsa che debba essere gestita (Solito, 2010).

Un’influenza – quella del web e dei media sociali – che contribuisce in maniera significativa alla ridefinizione dei ruoli, delle professionalità e delle relazioni tra i diversi attori del comparto sanitario: medici, personale infermieristico, pazienti, ma anche istituzioni e sistema dei media.

Prima di procedere ad una sintetica presentazione dei contenuti, è importante sottolineare l'indubbio pregio del testo nel valorizzare e sistematizzare l'ampia letteratura disponibile – più internazionale che nazionale – intorno al tema della comunicazione della salute (*health communication*), fornendo un quadro teorico che riconnette le specificità del settore ai più vasti processi di trasformazione della comunicazione pubblica e di digitalizzazione del nostro Paese.

L'Autore attinge inoltre a interessanti dati di ricerca – sia auto che eteroprodotti – che hanno, a nostro parere, un duplice scopo: riscontrare empiricamente le questioni affrontate nella prima parte del lavoro, esplorando la presenza delle Asl italiane sui *social media* e, in secondo luogo, intervenire per colmare la carenza, il ritardo e la parzialità dello sguardo scientifico e delle ricerche sulla *e-health*, finora ad appannaggio delle discipline mediche, a fronte di uno scarso contributo delle scienze sociali.

Dunque, la comunicazione della salute è presentata in relazione a quelli che possono essere considerati tre *fil rouge* della riflessione di Lovari, cifre distintive del volume intorno ai quali scegliamo di presentare i suoi contenuti: 1. La salute come processo e non come dato di fatto; 2. I *social media* come un nuovo habitat comunicativo e relazionale; 3. Le responsabilità affidate alle istituzioni sanitarie per una loro presenza strategica in questo nuovo contesto.

La salute come processo

Fin dalle prime pagine del libro si evince con chiarezza come la comunicazione pubblica digitale della salute stia vivendo una fase di ridefinizione, legata al cambiamento di ciascuno degli elementi che la compongono, a partire dal concetto stesso di “salute”.

L'approccio dinamico e l'orientamento soggettivo verso il raggiungimento – o il mantenimento – di uno stato di benessere generale, contribuiscono ad affermare il protagonismo dell'attore sociale nei confronti delle proprie condizioni. Ne risulta una concezione della salute come processo, un costrutto al quale l'individuo partecipa in una relazione dialogica e comunicativa con il contesto e l'ambiente circostante. L'essere sano – ma forse potremmo dire lo stesso per chi vive uno stato di malattia – può essere considerato non un datità, una condizione immodificabile, davanti alla quale il cittadino – paziente si sente spettatore o ricevente passivo di cure, bensì una progettualità che l'individuo può contribuire a elaborare e interpretare, per quanto possibile, nel quotidiano.

L'approccio maggiormente "autorale" verso il proprio status di salute si inserisce a pieno titolo nei processi di individualizzazione delle società tardo moderne e di moltiplicazione delle differenze individuali che tuttavia necessitano di forme ed esperienze di ricomposizione sovraindividuale: il soggetto che avverte il bisogno di socializzare il proprio vissuto – di salute o di malattia – si trova oggi a riferirsi ad un'ecosistema mediale profondamente modificato, nel quale la "voce dell'esperto" – il medico, lo specialista, il farmacista, l'istituzione sanitaria, etc. – partecipa e "compete" con il punto di vista del comune cittadino, condividendo le stesse "chiavi di accesso" al flusso informativo, seppur rivestendo ruoli e funzioni molto diverse.

Sembra dunque che da un lato la concezione processuale e individualizzata della salute sia ben assecondata dalla maggiore disponibilità di contenuti e materiali – online e offline - di "facile consumo", di cui ci si può appropriare soggettivamente per integrare nel proprio vissuto; dall'altro lato, il *networked individualism* (Raine, Wellman, 2012), in un contesto di crisi di fiducia e di delegittimazione dei sistemi esperti e dell'agire istituzionale, ridefinisce le dinamiche relazionali medico – paziente e spartisce nuove e pressanti responsabilità.

Come spiega l'Autore, da modelli "paternalistici" e uno stile conversazionale *top-down*, si sta progressivamente passando a modelli ispirati a una maggiore autonomia del paziente; quest'ultimo compie scelte relative alla propria salute in un livellamento comunicativo e una simmetria relazionale che può portare ora alla reciproca collaborazione e discussione critica con specialisti e professionisti della salute per risolvere le varie problematiche, ma può anche mettere in discussione l'autorità del medico e incrinare i già precari equilibri di fiducia istituzionale specifica nell'apparato medico-sanitario.

I social media

La "attivazione" nei confronti del proprio status di salute, considerata ad ogni modo una condizione necessaria per un "paziente *empowered*" (Ducci, 2016), appare fortemente collegata al bagaglio di informazioni e conoscenze possedute. D'altra parte, la stessa esigenza di intervenire su se stessi spinge ad intraprendere percorsi di ricerca sul web (motori di ricerca, siti, portali, blog, forum, chat, etc.) e sui social media (Facebook, Twitter, Youtube, WhatsApp, sistemi Wiki, etc.) per: cercare informazioni (*information scouting*), dialogare, confrontarsi e dibattere su questioni di salute e di benessere, condividere pensieri, vissuti ed esperienze, interagire con altri pazienti o con medici e

strutture sanitarie. Pratiche che si estendono ulteriormente se consideriamo anche le *app* disponibili o i dispositivi di *self tracking* per monitorare le proprie condizioni oppure se includiamo tutti quei contenuti rintracciabili nei programmi televisivi o nelle produzioni cinematografiche che sono esemplificate nel testo (film, fiction, series, etc.) che, in maniera più o meno diretta, partecipano al flusso ora informativo, ora educativo, ora di intrattenimento e scambio di punti di vista sul discorso sanitario.

Ci sembra difatti importante sottolineare come i vari comportamenti digitali dei pazienti siano mossi dall'interesse non soltanto informativo e funzionale – conoscere il significato di una patologia diagnosticata, sapere in cosa consiste un esame diagnostico o gli effetti collaterali di un farmaco prescritto –, ma anche da esigenze di rassicurazione, incoraggiamento e di “integrazione simbolica” (Mancini, 2002), come ad esempio connettersi e socializzare con altri individui che hanno (o hanno avuto) lo stesso problema medico, sentirsi di aiuto per altri, mettere in relazione le proprie conoscenze.

Se le piattaforme social consentono ai pazienti di costruirsi i propri network, per condividere informazioni e sviluppare un rassicurante senso di appartenenza, è lì che ci aspetteremmo di rintracciare anche la presenza di un sapere medico-scientifico e delle istituzioni pubbliche della salute, che invece stentano a percepire questi “luoghi terzi” come strategici per le proprie finalità.

La presenza strategica delle istituzioni sanitarie

Accomunate alle altre istituzioni che hanno avviato un percorso di ripensamento dei propri assetti organizzativi e comportamenti comunicativi, anche quelle operanti nel mondo della sanità – Asl, ospedali, Centri di studio e di ricerca, associazionismo sanitario, etc. – si trovano a dover necessariamente ripensare il sistema di relazioni nel quale sono inserite e, in particolare, imparare a rapportarsi al “collega” più difficile: “Dottor Web”.

Molto è stato fatto dall'entrata in scena dei social media ad oggi e non mancano, anche sul territorio nazionale, sperimentazioni e buone pratiche. Ciò che i dati di ricerca sembrano evidenziare è un incremento nella dotazione e nel ricorso a strumenti informatici e digitali da parte delle organizzazioni sanitarie, ma che non va di pari passo all'impiego strategico di tali risorse. Con tale espressione intendiamo riferirci alla necessità delle istituzioni di presidiare uno spazio plurale e polifonico, affermando la propria autorevolezza e centralità nel dibattito su ques-

tioni attinenti la salute e assumendo un comportamento proattivo per intercettare bisogni e domande, per sviluppare dialogo e relazionalità con la cittadinanza.

Affinché ciò accada si rendono necessari alcuni “investimenti” da parte della sanità, molti dei quali comuni ad altri tipi di organizzazione pubblica (Enti locali, ministeri, istituzioni scolastiche, università, etc.).

In primo luogo, è necessario superare le resistenze culturali verso l'innovazione tecnologica e assumere un paradigma comunicativo-relazionale basato su una maggiore circolarità e dialogicità delle informazioni. Ciò non significa abdicare al proprio ruolo di esperti, né “svendere” il proprio sapere; anzi, al contrario, vuol dire costruirsi un'autorevolezza basata sull'apertura e sullo scambio, sull'impiego di un linguaggio comprensibile e chiaro, sulla risposta tempestiva, sulla gestione consapevole dell'ambiente digitale, in un'ottica che potremmo definire “*patient first*”.

Come già aveva messo in luce in una sua opera precedente l'Autore – “*Networked Citizens*” – anche qui si sottolinea l'importanza di sviluppare competenza dentro strutture dedicate alla comunicazione e alla gestione dei social. Se questo passaggio sta avvenendo in altre organizzazioni pubbliche, seppur lentamente, in maniera discontinua e a “macchia di leopardo” sul territorio nazionale, nella sanità il processo sembra ulteriormente rallentato dalle logiche - che per molto tempo hanno dominato - di affidamento delle responsabilità comunicative al personale medico-infermieristico, piuttosto che comunicatori pubblici, appositamente formati. Dunque è chiaro che un ulteriore investimento richiesto riguarda l'avvio di una strutturazione della *e-health* che passi attraverso il rafforzamento delle competenze comunicative e gestionali dei flussi informativi, da cui possa scaturire: una maggiore consapevolezza e pianificazione delle proprie attività di relazione e informazione; un'armonizzazione dei contenuti diffusi dalle varie figure professionali, online e in compresenza, con l'adozione di un modello “*patient centric*”; la sperimentazione di modalità conversazionali diverse da quelle tradizionalmente impiegate su altri canali o da altre amministrazioni, per adottare i social media in maniera adeguata e apposita alle questioni di salute e alla sanità.

In conclusione, il volume fa il punto sullo stato dell'arte della comunicazione digitale della salute, sottolineandone peculiarità e interessanti scenari futuribili. D'altronde, la proliferazione anche terminologica e definitoria delle riflessioni che rintracciamo nel panorama internazionale – es. «*Medicine 2.0*», «*Health 2.0*», «*e-patient*», «*apomediation*», «*cyberchondria*» - che l'Autore rintraccia e spiega, ci mostra la

rilevanza che il tema sta riscuotendo in altri contesti e che sta trovando in Italia una tardiva accoglienza scientifica.

Per questo il testo in oggetto si presenta come originale, anche per la sua funzione organizzatrice di autori e contenuti, mai tentata prima nel nostro Paese, e che sarà di sicuro supporto a quei ricercatori che, come auspica Lovari, vorranno prossimamente indagare la *digital health communication*.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- CENSIS (2017). *La virtuosa evoluzione dell'autoregolazione della salute degli italiani. Il valore socio-economico dell'automedicazione*. Rapporto di ricerca, Dicembre.
- DUCCI, G. (2016). Comunicazione pubblica e performance nella sanità digitale: trasparenza e accountability per un empowered patient. *Sociologia della comunicazione*, 51, 117-132.
- FACCIOLI, F. (2000). *Comunicazione pubblica e cultura del servizio. Modelli, attori, percorsi*. Roma: Carocci.
- LOVARI, A. (2013). *Networked citizens. Comunicazione pubblica e amministrazioni digitali*. Milano: FrancoAngeli.
- MANCINI, P. (2002). *Manuale di Comunicazione Pubblica*. Bari-Roma: Laterza.
- MASINI, M., LOVARI, A., BENENATI, S. (2013, a cura di). *Tecnologie digitali per la comunicazione pubblica*. Acireale- Roma: Bonanno.
- MATERASSI, L., (2017). *Comunicare le amministrazioni. Problemi e prospettive*. Roma: Carocci.
- RAINE, L., WELLMAN, B. (2012). *Networked. Il nuovo sistema operativo sociale*. Milano: Guerini e associati.
- ROLANDO, S. (2014). *Comunicazione, poteri e cittadini*. Milano: Egea.
- SOLITO, L. (2010). *Comunico Ergo Sum. Idee e fatti sulla comunicazione*. Firenze: Le Lettere.
- SORRENTINO, C. (2008). *La società densa. Riflessioni intorno alle nuove forme di sfera pubblica*. Firenze: Le Lettere
-

Numero chiuso il 18 maggio 2018

2017/4 (ottobre-dicembre):

1. GIOVANNI ZANOTTI, *Adorno's negative dialectics as a philosophy of real possibility*;
2. LUCA CORCHIA, *La critica di Adorno alla popular music*;
3. MAURIZIO MERICO, *Futuri in movimento. Prospettive temporali e orientamenti al futuro dei giovani*;
4. SERENA QUARTA, *Il genere dei neet. Uno sguardo di genere sui giovani che non studiano e non lavorano*;
5. ELENA GREMIGNI, *ICTs e Istruzione. Qualche considerazione in merito al Piano Nazionale Scuola Digitale*;
6. FRANCESCO GIACOMANTONIO, *Ruggero D'Alessandro, Per una nuova teoria critica della società. Jürgen Habermas prima dell'agire comunicativo*.
7. DEBORA SPINI, *Rahel Jaeggi, Forme di vita e capitalismo. A cura di Marco Solinas*;

2018, 1 (gennaio-marzo)

1. FEDERICO SOFRITTI, *Pitirim Aleksandrovich Sorokin. Ascesa, declino e ritorno di un maestro del pensiero sociologico*;
2. MAURO LENCI, *Considerazioni sul metodo storico-sociale. Problemi di storia intellettuale e del pensiero politico*;
3. FRANCESCO GIACOMANTONIO, *Dalla coscienza del tragico alla tragedia della coscienza. Evoluzioni e questioni della sociologia della conoscenza*;
4. MASSIMO CERULO, *Il luogo terzo caffè come spazio di interazioni. Il comportamento in pubblico tra socievolezza, sfera pubblica e capitale sociale*;
5. SANDRO VANNINI, *Media education e insegnanti 2.0*;
6. IRENE PAGANUCCI, *Franco La Cecla, Elogio dell'Occidente*;
7. LUCA CICCARESE, *Anselm Strauss, Specchi e maschere. La ricerca dell'identità, a cura di Giuseppina Cersosimo*.

2018/2 (aprile-giugno):

1. ILARIA IANNUZZI, *L'ebraismo nella formazione dello spirito capitalistico. Un excursus tra le opere di Werner Sombart*;
 2. NICOLÒ PENNUCCI, *Gramsci e Bourdieu sul problema dello Stato. Dalla teoria della dominazione alla sociologia sto-rica*;
 3. ROSSELLA REGA, ROBERTA BRACCIALE, *La self-personalizzazione dei leader politici su Twitter. Tra professionalizzazione e intimizzazione*;
 4. STEFANO SACCHETTI, *Il mondo allo specchio. La seconda modernità nel cinema di Gabriele Salvatores*;
 5. GIULIA PRATELLI, *La musica come strumento per osservare il mutamento sociale. Dylan, Mozart, Mahler e Toscanini*;
 6. LUCA CORCHIA, *Sugli inizi dell'interpretazione sociologica del rock. Alla ricerca di un nuovo canone estetico*;
 7. LETIZIA MATERASSI, *Social media e comunicazione della salute, di Alessandro Lovari*.
-