



La comunicazione e l'immagine culturale dell'individuo

Andrea Sartori

Distinguendosi dalle mode del postmoderno ma anche dalla tradizione ermeneutica che da Gadamer conduce a Habermas, Rino Genovese elabora una posizione teoretica estremamente articolata, che gli consente di legare tra loro comunicazione e teoria descrittiva della conoscenza.

L'epistemologia da lui formulata non è normativo-trascendentale, poiché vincola empiricamente, senza prescrizioni categoriali di tipo kantiano, i suoi contenuti a un ordinamento temporalizzato del caos. In esso i possibili, per un osservatore, divengono attuali scivolando nel passato e agevolando le proiezioni anticipanti del futuro, tramite degli schemi generatori d'immagini intesi come nient'altro che dei vincoli in via di articolazione, limitanti i possibili stessi. Su questo sfondo temporale possiamo parlare della realtà e della verità come di attribuzioni svolte da un osservatore, nonché del loro rapporto con la comunicazione.

Allorché nel tempo si ripetono per l'osservatore alcune chiusure dei possibili, da cui talvolta scaturiscono selezioni insistenti che si solidificano in vincoli abitudinari, avremo

delle attribuzioni dotate di un determinato tasso di stabilità – dunque empiricamente affidabili sotto il profilo della realtà e della verità – benché in linea di principio sempre suscettibili di tornare ad aprirsi a una diversa configurazione. D'altra parte, le attribuzioni si manifestano in processi comunicativi che collocano la conoscenza nelle mutevoli posizioni assumibili dall'osservatore. Questi, dal canto suo, non è l'individuo astratto dell'individualismo metodologico, l'invariabile autore delle attribuzioni, poiché partecipa anch'esso del movimento dei punti di vista, avendo verso di essi la preliminare e fondamentale postura di un ricevente della comunicazione, sulla quale può innestare la propria riflessività individuante.

In tal modo Genovese invita a non smarrire la realtà dei fatti e la verità delle proposizioni teoriche nell'intrico di una comunicazione che si riduca al gioco di specchi del postmoderno, ma anche a non appiattare la divergenza scettica delle opinioni sulla presupposizione di un'intesa linguistica tra i parlanti. Da tale prospettiva, la modernità non è né archiviata da Genovese come un progetto fallito e superato, né tenuta in vita come un progetto da portare indefinitamente a termine.

La riflessività dell'osservatore è d'altronde il fulcro dell'epistemologia di Genovese. Questa fa a meno

di ciò che contraddistingue la presunta solidità della struttura cartesiana del *cogito*, ovvero rigetta la coincidenza di certezza e verità dell'io, rendendo lo scetticismo del *cogito* ben più che un esperimento mentale. La riflessività consente infatti il movimento della continua apertura e chiusura dei possibili, nel quale l'osservatore da un lato si costituisce come soggetto, fissandosi in un'abitudine all'abitudine connessa a una ristretta cerchia di credenze, mentre dall'altro lato può problematizzare ogni consuetudine acquisita, mettendo in movimento, criticamente, i punti di vista, incluso il proprio. L'eredità del *cogito* cartesiano è pertanto spesa nel dinamismo meta-comunicativo dell'insieme di attribuzioni, autoattribuzioni e controattribuzioni effettuate dall'osservatore e dalla sua controparte, quella da cui il primo riceve stimoli e messaggi.

Che la controparte sia una semplice proiezione mentale, come in realtà accade in Husserl non meno che in Mead, è un'idea che Genovese mette fuori gioco introducendo un distinguo fra comunicazione e intersoggettività. Il ricevente (l'osservatore) e l'emittente non sono le statiche immagini intersoggettive che *ego* si costruisce a proposito di se stesso e di *alter*. *Alter* è tratteggiato nell'immagine mentale intersoggettiva solamente in base alla simultaneità spaziale con cui l'*ego* osservatore seleziona i punti ritornanti della realtà nelle sue attribuzioni. Nella comunicazione l'ora

dell'osservazione è invece esteso, poiché sorge dal processo di simultaneizzazione temporale, che dispone in un presente dinamico e schematizzato la successione delle immagini forgiate dal *sé* e dall'*altro*, permettendo il coordinamento delle attribuzioni del *sé* con le controattribuzioni tramite le quali l'*altro* intende influenzarlo. Da qui quella mobilità temporale dei punti di vista e delle immagini – per lo più in disaccordo tra loro – di cui vive la comunicazione. Senza una tale mobilità non vi sarebbe la possibilità di mutare a ragione il proprio punto di vista anticipandone un altro, tramite il passaggio dal piano della comunicazione a quello di secondo livello, riflessivo, della meta-comunicazione.

L'intersezione dei processi di attribuzione, autoattribuzione e controattribuzione, comportando una stabilizzazione del possibile non meno di una messa in discussione delle sue selezioni, ha dunque anche un carattere individuante rispetto a chi prende parte alla comunicazione, ma con ciò non si è ancora costituito appieno l'individuo, il quale è peculiare a una specifica cultura afferente alla tradizione occidentale.

La cultura, però, ha rispetto alla chiusura dei possibili un significato solo addizionale, essendo questa chiusura concettualmente già all'opera nella selettività dei processi comunicativi sopra descritti. Qui si colloca ciò che Genovese definisce l'inutilità della cultura: essa non ri-

duce la complessità sociale incrementando l'integrazione, semmai blocca ulteriormente il tempo ripetendo l'identico, sino a giungere al *cliché*, allo stereotipo. Essendo inutile rispetto a uno specifico fine, la cultura è costitutivamente esposta all'uso da parte di quell'aspetto della comunicazione – nello specifico, della controattribuzione – rappresentato dalla propaganda.

Poiché la modernità è una tradizione culturale sussistente accanto ad altre culture che peraltro sopravvivono anche nel suo seno – come si evince dal caso paradigmatico degli attentati dell'11 settembre – la persistenza delle immagini culturali intersoggettive di tipo tradizionale inficia l'idea che la modernità sia un progetto compatto da portare riflessivamente a termine, mettendo capo piuttosto a un'articolazione del tempo non lineare ma granulare, in cui i possibili coesistono. Il multiculturalismo è così l'entropia di una società che appare come il terreno privilegiato di un conflitto tra istanze contrapposte e simultanee – individualistiche e miticamente identitarie, riflessive e tradizionalistiche – riconducibili alla concomitanza di processi di differenziazione e di de-differenziazione sociale. Quella dell'individuo è dunque una immagine di cui l'intersoggettività della società contemporanea ha sicuramente bisogno, se non altro perché con essa può giocarsi la carta dei diritti; tuttavia una tale immagine non ha di fatto alcuna priorità scontata, tant'è che può degenerare

nell'odierno e contraddittorio individualismo di massa. L'individuo, come portato di quella struttura non funzionalistica, ma addizionale, che è la cultura moderna, è anzi assoggettato alle strategie di controattribuzione di una congerie di organizzazioni, che sulla propaganda innestano la propria strategia di condizionamento, come l'industria della cultura e le agenzie di estetizzazione della vita.

La modernità è pertanto catturata in una *impasse* che ne blocca l'anticipazione del futuro, è un ibrido avvitato su se stesso di antico e di nuovo, la fatica di Sisifo di un illuminismo che ricade su se stesso. La critica che più le si addice non è di tipo universale – come in Adorno e Horkheimer – bensì una critica che esamini in maniera circostanziata e compartiva i singoli nuclei problematici della vita sociale, adottando di volta in volta posizioni adeguate al caso specifico, riflessivamente districato dal cortocircuito temporale che esso stesso provoca.

Che cosa ci può aiutare a fronteggiare l'incertezza che paralizza lo scorrere del tempo? Innanzitutto gli schemi che articolano le immagini vincolanti e anticipanti, in quanto dotati di un'intrinseca capacità di connessione temporale. Tramite gli schemi si può passare da una certa immagine di società incorporata in una credenza a un nuovo punto di vista, e quindi, adombra Genovese in un'anticipazione fratta della conclusione del libro, a una ancora impensata teoria della società. Una

teoria addizionale come tutti i prodotti della cultura e suscettibile di essere a sua volta utilizzata in molti modi, che s'innestino su quello originario di ravvivare la disputa argomentata intorno alla consapevole ibridazione dei codici comunicativi (vero/falso, reale/irreale, pensato/impensato, *alter/ego*, sé/altro, ma anche avere potere/non averlo, bello/brutto...) e ai *media* simbolici della comunicazione (l'amore, il denaro, il diritto, il sacro, il potere...). La teoria di una società mondiale che non debba presupporre un accordo linguistico fra i suoi componenti, ma attrezzi tutti, a partire dai riceventi, di uguali *chances* comunicative – soprattutto di attribuzione, autentico motore della comunicazione – da giocare nella pratica del dissenso argomentato rispetto alle strategie controattributive influenti (cioè di potere), di quegli emittenti che oggi manovrano la cultura e ingenerano l'individuo massificato.

RINO GENOVESE, *Trattato dei vincoli. Conoscenza, comunicazione, potere*, Cronopio, Napoli 2009, pp. 312, € 25.

Desiderio, Utopia e fantascienza

Manuel Guidi

Nel suo ultimo lavoro, *Il desiderio chiamato Utopia*, Fredric Jameson sviluppa una panoramica della pro-

duzione letteraria utopica e fantascientifica, proponendo allo stesso tempo una riflessione sul ruolo dell'utopia nel presente e sul significato che rivestono le utopie e le distopie fantascientifiche nell'immaginario politico contemporaneo. Si tratta del primo volume di un progetto più ampio intitolato *Archeologie del futuro*, di cui è prevista una seconda parte rivolta più direttamente alla critica letteraria di fantascienza.

Nell'opera, sul piano dell'utopia, sono naturalmente presi in considerazione autori come Moro e Campanella, classici del manifesto politico come Machiavelli e Marx, ma anche figure liminari come Charles Fourier e William Morris. Sul piano più narrativo invece, oltre agli imprescindibili Edward Bellamy, H. G. Wells e Jules Verne, ci sono Evgenij Zamjatin, Isaac Asimov, Stanislav Lem, Arkadi e Boris Strugatskij, ma anche i più recenti Samuel R. Delany, Ursula Le Guin e Kim S. Robinson.

La periodizzazione proposta da Jameson riassume le fasi del genere in sei grandi insiemi, i primi tre dei quali mutuati da Asimov. Il primo, denominato *Adventure*, è quello più direttamente collegato a Verne e, nella tradizione americana, a Edgar Rice Burroughs. Il secondo è quello della *Scienza*, o della sua mimesi che ha inizio nel 1926, con i primi racconti *pulp* di Hugo Gernsbach sulla rivista "Amazing Stories". Proseguendo cronologicamente, con l'uscita nel 1953 di *Mercanti dello spazio* di Frederik Pohl e Cyril M.

Kornbluth, ha inizio la terza fase, *Sociologia*, che si rivolge invece alla critica e alla satira sociale. Agli anni sessanta appartiene il periodo della *Soggettività* e della rappresentazione, segnato dall'opera di Philip K. Dick, e arricchito verso la fine del decennio da una generazione di scrittrici che rinnovano anche il testo utopico in direzione della questione femminile. La quinta fase è quella *Estetica*, o di «fiction speculativa», collegata alla rivista "New Worlds" di Michael Moorcock, pubblicata dal 1964 al 1977 e associata negli Stati Uniti all'opera di Samuel Delany. L'ultimo periodo, il *Cyberpunk*, inizia nel 1984, con la pubblicazione di *Neuromante* di William Gibson, ed è contraddistinto dall'idea del cyberspazio e dalla rottura con la rivoluzione neoconservatrice e con la letteratura *fantasy* come concorrente nel campo della cultura di massa.

Mentre nella letteratura *fantasy*, refrattaria alle classificazioni di genere ma non alla critica e alla demistificazione (come mostrano alcuni romanzi di Le Guin), l'utilizzo della componente magica è di solito indirizzato alla ricerca del potere e riproduce le ideologie aristocratiche dell'estetica medievale, l'aspetto cognitivo della fantascienza sfrutta le certezze di un'epoca scientifica razionale e mondana in cui il sociale è compreso nel sapere, nel *General Intellect*. In tal modo, nella ricezione della fantascienza è inclusa anche l'utopia, anzi, sulle orme di Darko Suvin, Jameson considera

l'utopia un sottoinsieme socioeconomico della fantascienza. Ricorrendo a un altro concetto di Suvin, quello di «straniamento cognitivo», con cui si intende rilevare il coinvolgimento della fantascienza nella ragione scientifica, Jameson colloca il genere in una tradizione che risale alla distinzione aristotelica fra storia, come descrizione di ciò che è accaduto, e poesia, come descrizione del probabile o del credibile. Per quel che concerne gli strumenti utilizzati nello scandaglio dei testi, è recuperata la distinzione di Coleridge tra *Fancy* e *Imagination*. Queste due categorie sono però ricondotte all'opposizione kantiana di bello e sublime e vengono mediate dalla psicoanalisi. Da un lato c'è la *Imagination*, come termine nobile, corrispondente al desiderio, dall'altro c'è la *Fancy*, come elaborazione secondaria e ornamento spaziale aggiunto. Si tratta tuttavia anche di una polarità irriducibile, di una collaborazione formale e di una realtà politica attuale. L'interesse degli anarchici per le libertà quotidiane, come pure i dettagli libidici di Fourier, apparterebbero alla *Fancy* utopica mentre la difesa marxista dello Stato, dell'organizzazione e del partito, sarebbero riconducibili a una *Imagination* totalizzante.

Negli anni sessanta Lukàcs, per descrivere lo stato in cui secondo lui si era retrocessi, parlò di un ritorno a una condizione antecedente i socialisti utopisti, una situazione in cui persino quella vecchia visione del futuro era ancora a venire.

Oggi, sostiene Jameson, la situazione non è molto diversa: il capitalismo avanzato e la sua logica culturale postmoderna hanno generato un benessere concepito per abolire la percezione dei suoi difetti, la realtà stende i propri veli e l'immaginazione politica può, o deve, tornare a rivolgersi alla produzione utopica, che si dividerà allora in scientifica e ideologica. Per esprimere il nostro rapporto con un futuro genuinamente politico quindi, più che un programma operativo, torneremo a interrogare una forma letteraria che il senso comune e la critica marxiana hanno tradizionalmente considerato con scetticismo, come fantasticherie. La sua funzione politica attuale invece va ben oltre la mera espressione ideologica e quello che è stato individuato classicamente come il suo difetto formale, cioè la questione di come tradurre in un programma politico pratico lo strappo utopico, diventa la sua forza politica e retorica, un'articolazione del tema dell'impossibilità, una riflessione sull'irrealizzabile che trova in quanto tale la sua forza dirompente. La letteratura di fantascienza, in cui fantasia e 'principio di realtà' s'intrecciano nella creazione del mondo immaginato, è la pietra di paragone individuata da Jameson per sviluppare la questione della politica utopica come dialettica fra identità e differenza.

Quando scopriamo che i nostri slanci utopici sono poco più che proiezioni del frangente sociale, della situazione storica o soggettiva,

un modo in sostanza di ricondurre la differenza all'identico, ci viene restituita anche tutta la normatività dell'antropologia. Jameson rivolge allora la sua attenzione al tema dell'alieno, forma in cui viene per eccellenza presentata l'alterità e criticato l'antropocentrismo. In romanzi come *Solaris* e *L'invincibile* di Lem, o *Picnic sul ciglio della strada* dei fratelli Strugatskij, dove l'alieno non comunica e la narrazione si struttura intorno all'incomprensione, troviamo l'alterità come forma di vita totalmente incomprensibile. Nel primo caso, l'alieno è il grande oceano che ricopre il pianeta, e non è nemmeno sicuro che si tratti di una forma di vita senziente; nel secondo, si tratta di una forma non organica; infine, in *Picnic sul ciglio della strada* sono le tracce dovute al passaggio degli alieni a risultare per noi incomprensibili. Anche le macchine possono diventare aliene, il caso più noto è quello di *2001 Odissea nello spazio*, ma si tratta di un'evoluzione che comincia almeno con il ciclo di romanzi di Asimov dedicato ai robot e continua con gli androidi di Philip K. Dick e i cyborg di Donna Haraway.

A livello più direttamente politico, nell'utopia, a differenza dell'idillio o della pastorale, non c'è un ottimismo di principio ma c'è la consapevolezza dei legami sistemici che impediscono di concentrarsi esclusivamente su questo o quel vizio. All'interno di questa 'contraddizione rappresentativa' la modificazione della realtà dovrà essere assoluta

e totale, inserita dunque in un concetto rivoluzionario piuttosto che riformista. Non c'è riferimento ad alcuna legge naturale, non si tratta come per Bloch di ricercare le tracce di una pulsione utopica, per radicarla nella natura umana. Specularmente, non s'intende l'utopismo come una liberazione della politica, che ritroverebbe così la sua centralità come nelle città-stato greche, ma lo si considera come un processo interamente autonomo. Lo spazio utopico è definito come un'enclave all'interno dello spazio sociale reale, un'oasi immaginaria la cui possibilità è un risultato della differenziazione spaziale e sociale. Al contempo però essa rappresenta una sacca di ristagno rispetto al processo di differenziazione e cambiamento sociale generale apparentemente irreversibile. In altri termini, attraverso l'immagine dell'enclave Jameson intende conciliare due aspetti: la nascita dell'utopia come riflesso dei periodi di transizione e la sua separazione dalla pratica politica che la fa sembrare, anche nel bel mezzo del fermento storico, eterna e immutabile.

La riflessione utopica sulla produzione presenta sempre una serie di dilemmi e di contraddizioni: l'opposizione di edonismo e puritanesimo è una delle più importanti. Il ricorso di Marcuse alla vecchia distinzione platonica tra una felicità vera e una falsa, riflette i problemi dell'automazione e della riflessione utopica sulla produzione. Jameson richiama a tal proposito la celebre

avversione di Adorno rispetto al semplicismo della retorica del godimento, alla quale contrapponeva l'esigenza categorica di non morire di fame, rendendo quella retorica immediatamente offensiva per le vittime. L'idealismo al fondo dell'istanza del pieno impiego e del lavoro non alienato sembra poco incline a consegnare la mela avvelenata di un tempo libero dominato dall'industria culturale a una razza umana peccaminosa. D'altra parte nessuna domanda utopica minima universalmente riconosciuta, nemmeno una richiesta ovvia come «nessuno muoia di fame», può sfuggire all'ideologia e alla condizione di classe. La soluzione proposta quindi è di tipo pluralistico (prende cioè in considerazione l'autenticità di ciascuna opzione) e negativo. Jameson inserisce in effetti il suo ragionamento in un ambito di riflessioni che considerano il momento di verità solo negativamente: la sua funzione non è nella verità in se stessa, ma nella sua capacità di negare le proprie alternative. Le visioni bucoliche di Le Guin sono quindi interpretate come negazione dell'ideologia della città utopica di Delany e viceversa nella fantasia urbana di Delany sono individuati gli strumenti per una critica della campagna idilliaca di Le Guin. La funzione demistificatoria è allora quella centrale.

Nella postmodernità la rappresentazione non è sentita come problematica ma come impossibile: c'è solo una molteplicità di immagini, nessuna delle quali corrisponde a

verità. A questa situazione corrisponde una ragione cinica in campo artistico. Oggi la struttura dell'appagamento del desiderio utopico ha spostato il suo oggetto, la forma si è trasformata nel contenuto tramutando così il desiderio utopico in un desiderio di desiderio. Il libro attesta a buon diritto che «l'estetica non

è più un passatempo secondario ma scavalca la creazione per andare a identificare le vere e proprie fonti della realtà».

FREDRIC JAMESON, *Il desiderio chiamato Utopia*, Feltrinelli, Milano 2007, pp. 301, € 30