

FRANCESCO PILUSO

SEMIOTICA E FETICISMO

PER/VERSO IL VALORE DELLE COSE



I SAGGI DI LEXIA

63

Direttori

Ugo VOLLI

Università degli Studi di Torino

Guido FERRARO

Università degli Studi di Torino

Massimo LEONE

Università degli Studi di Torino

Aprire una collana di libri specializzata in una disciplina che si vuole scientifica, soprattutto se essa appartiene a quella zona intermedia della nostra enciclopedia dei saperi — non radicata in teoremi o esperimenti, ma neppure costruita per opinioni soggettive — che sono le scienze umane, è un gesto ambizioso. Vi potrebbe corrispondere il debito di una definizione della disciplina, del suo oggetto, dei suoi metodi. Ciò in particolar modo per una disciplina come la nostra: essa infatti, fin dal suo nome (semiotica o semiologia) è stata intesa in modi assai diversi se non contrapposti nel secolo della sua esistenza moderna: più vicina alla linguistica o alla filosofia, alla critica culturale o alle diverse scienze sociali (sociologia, antropologia, psicologia). C'è chi, come Greimas sulla traccia di Hjelmslev, ha preteso di definirne in maniera rigorosa e perfino assiomatica (interdefinita) principi e concetti, seguendo requisiti riservati normalmente solo alle discipline logico-matematiche; chi, come in fondo lo stesso Saussure, ne ha intuito la vocazione alla ricerca empirica sulle leggi di funzionamento dei diversi fenomeni di comunicazione e significazione nella vita sociale; chi, come l'ultimo Eco sulla traccia di Peirce, l'ha pensata piuttosto come una ricerca filosofica sul senso e le sue condizioni di possibilità; altri, da Barthes in poi, ne hanno valutato la possibilità di smascheramento dell'ideologia e delle strutture di potere. . . . Noi rifiutiamo un passo così ambizioso. Ci riferiremo piuttosto a un concetto espresso da Umberto Eco all'inizio del suo lavoro di ricerca: il "campo semiotico", cioè quel vastissimo ambito culturale, insieme di testi e discorsi, di attività interpretative e di pratiche codificate, di linguaggi e di generi, di fenomeni comunicativi e di effetti di senso, di tecniche espressive e inventari di contenuti, di messaggi, riscritture e deformazioni che insieme costituiscono il mondo sensato (e dunque sempre sociale anche quando è naturale) in cui viviamo, o per dirla nei termini di Lotman, la nostra semiosfera. La semiotica costituisce il tentativo paradossale (perché autoriferito) e sempre parziale, di ritrovare l'ordine (o gli ordini) che rendono leggibile, sensato, facile, quasi "naturale" per chi ci vive dentro, questo coacervo di azioni e oggetti. Di fatto, quando conversiamo, leggiamo un libro, agiamo politicamente, ci divertiamo a uno spettacolo, noi siamo perfettamente in grado non solo di decodificare quel che accade, ma anche di connetterlo a valori, significati, gusti, altre forme espressive. Insomma siamo competenti e siamo anche capaci di confrontare la nostra competenza con quella altrui, interagendo in modo opportuno. È questa competenza condivisa o confrontabile l'oggetto della semiotica.

I suoi metodi sono di fatto diversi, certamente non riducibili oggi a una sterile assiomatica, ma in parte anche sviluppati grazie ai tentativi di formalizzazione dell'École de Paris. Essi funzionano un po' secondo la metafora wittgensteiniana della cassetta degli attrezzi: è bene che ci siano cacciavite, martello, forbici ecc.: sta alla competenza pragmatica del ricercatore selezionare caso per caso lo strumento opportuno per l'operazione da compiere.

Questa collana presenterà soprattutto ricerche empiriche, analisi di casi, lascerà volentieri spazio al nuovo, sia nelle persone degli autori che degli argomenti di studio. Questo è sempre una condizione dello sviluppo scientifico, che ha come prerequisito il cambiamento e il rinnovamento. Lo è a maggior ragione per una collana legata al mondo universitario, irrigidito da troppo tempo nel nostro Paese da un blocco sostanziale che non dà luogo ai giovani di emergere e di prendere il posto che meritano.

Ugo Volli

FRANCESCO PILUSO

SEMIOTICA E FETICISMO

PER/VERSO IL VALORE DELLE COSE





ISBN
979-12-218-2321-9

PRIMA EDIZIONE
ROMA 6 NOVEMBRE 2025

INDICE

- 9 Introduzione: Oggetti singolari, passioni comuni

Parte I. L'oggetto fascinoso

- 23 Capitolo I
Al proprio posto. Definizione di uno scarto semiotico
1.1. Significazione inversa, 23 – 1.2. Significazione perversa, 25 –
1.3. Significazione estroversa, 27 – 1.4. Verso l'insignificante, 30.
- 37 Capitolo II
Non escludo il ritorno. Effigie del feticcio
2.1. Una vita spezzata – Ovvero: senza mai cadere, 38 – 2.2. È
morto il feticcio, evviva il feticcio! – Ovvero: Morto un feticcio se
ne fa un altro, 42 – 2.3. Una vita di sacrifici – Ovvero: Accontentarsi degli avanzi, 48.
- 55 Capitolo III
Mani in pasta. Chirurgia sperimentale e ingegneria a effetto
3.1. Quel che è fatto è fatto. Dal feticcio al fatticcio e ritorno, 55
– 3.2. Che coincidenza! Effetto-causa, 60.
- 69 Capitolo IV
Personalità multipla. L'oggetto tecnico tra essenza funzionale e
funzione distintiva
4.1. Schegge, 69 – 4.2. Specchio rifranto. Integrità dell'oggetto,
soggetto in frantumi, 70 – 4.3. Mani in tasca. Dal piacere della
guida al dolce far nulla, 72 – 4.4. L'oggetto modello. Quando l'ac-
cessorio fa la differenza, 76.
- 81 Capitolo V
A tempo perso. Ricerca dell'origine tra miti, storie e collezioni
5.1. Sei un mito, 81 – 5.2. Qui si fa la storia, 85 – 5.3. Collezio-
nare rovine, rovinare collezioni, 90.

- 105 Capitolo VI
Fuori posto, posto fuori. Tipologia e topologia del rifiuto
Confezioni, custodie, scatole, 105 – 6.2. Scorie, escrementi
umani, secrezioni tecniche, 107 – 6.3. Immondizia, 108 – 6.4.
Compost, 109 – 6.5. Sporco, 110 – 6.6. Deposti e reperti, 112 –
6.7. Relitto, 113.
- Parte II. Campi di fascinazione
- 119 Capitolo VII
Il sacro aldiquà. Il feticismo al di là della religione
7.1. In principio era il feticcio, 120 – 7.2. Falsa partenza: De Bros-
ses vs. Hume, Comte vs. Comte, 127 – 7.3. Principio sociale, 133
– 7.4. Comunione, 141.
- 149 Capitolo VIII
Una vetrina sul mondo. Il feticismo delle merci
8.1. Forma oggettiva e forma apparente, 151 – 8.2. Forma merce
e forma segno, 163.
- 183 Capitolo IX
Siamo corpi: oltre il sesso c'è di più
9.1. Non sempre il solito sesso. Fermarsi alla sottana, 184 – 9.2.
Il corpo rivestito, 187 – 9.3. Semiurgia facciale, 191 – 9.4. Il viso
rivelato, 195.
- 201 Capitolo X
Fuori dal senso comune. Il feticismo attraverso l'arte
10.1. Estetica, tecnica, arte: comunicazione alla deriva, 202 – 10.2.
Per una storia visiva del ritratto, 205.
- 215 Capitolo XI
Il fascino discreto dei media
11.1. Protensione, amputazione, sutura, 216 – 11.2. Immediatezza,
mediazione, saturazione, 220.
- 231 Riferimenti bibliografici

INTRODUZIONE

OGGETTI SINGOLARI, PASSIONI COMUNI

Questo libro nasce come tentativo di dare ordine a una serie di studi svolti negli ultimi anni, quasi nove per la verità. È subentrata la necessità, anche lavorativa, di mettere un punto o di fare il punto di quanto prodotto; un'esigenza che è anche un desiderio — per certi versi *feticista* — di collezionare e catalogare, di raccogliere e sistemare. In realtà questo libro nasce molto prima, concepito a partire da una serie di passioni personali, un insieme ancora disordinato di cose, oggetti materiali, che da sempre attirano la mia attenzione e incontrano il mio gusto, ed è a loro che il mio sguardo ora si rivolge.

Come le parole dell'*augure*¹, questi segni del passato non servono propriamente a dare senso ad attitudini del presente. Sarei in torto a pensare a queste cose che risalgono in alcuni casi persino alla mia infanzia come dei segni premonitori o addirittura come la ragione di quello che sto scrivendo ora — anche riguardo queste stesse cose. Si tratta semmai di memorie vive che fanno un tutt'uno con la loro ripresa nel presente, a sua volta creatrice del ricordo. Se un fenomeno ne fa sorgere un altro non è infatti per un meccanismo oggettivo, per un semplice rapporto di causa ed effetto, ma per l'effetto di senso che offre, in modo che anche il fenomeno per così dire “motivante” possa essere illuminato e compreso attraverso quello “motivato”. Sotto questa nuova luce, le cose del passato si *presentano* in una *configurazione originaria*² della loro esperienza, del loro farsi fenomeno — quel particolare fenomeno che chiamerò *feticismo*.

Ritroveremo queste cose del passato sparse qua e là nel testo, *brillare a intermittenza*, ma attualizzate e legate in una nuova configurazione di senso. La mia vecchia Fiat Croma, *bella da dio*, la televisione o il televisore, i film Disney o le videocassette, quelle contrassegnate dalla scritta “Il Classico Originale Disney!”, autenticate dal bollino argentato, o in una serie ancora più

¹ La metafora è ripresa da Merleau-Ponty (1945); per un approfondimento sul tema si veda Carboni (2001).

² L'espressione è una suggestione di Walter Benjamin (1982); per una rilettura della sua opera più incentrata sulla questione del feticismo si consiglia il lavoro di Desideri (2001).

limitata dal marchio *Black Diamond*. Dove risiede l'*originalità* di questi prodotti industriali, la singolarità di oggetti di consumo a volte esclusivo ma più spesso di massa, se non in questa loro modalità relazionale di darsi, di apparire? Non saprei, tant'è che nelle prossime pagine non si farà altro che rilanciare altrettante serie, dare forma a nuove articolazioni e configurazioni originarie per comprendere il significato rinnovato di queste cose. Una strategia discorsiva che sostiene o più semplicemente si limita a riflettere la tesi di questo libro: il valore delle cose — perlomeno di quelle che qui chiamerò *feticci* — non è insito in queste, e nemmeno in una *finalità* del tutto altra da loro, ma *tra* queste cose: ossia nel *principio* relazionale che le *segna* e ne istituisce i *confini*, dispiegandone il senso all'interno di determinati insiemi di cui ciascuna cosa è, a sua volta, un elemento costitutivo.

Il feticismo consiste dunque in un'opera di astrazione dalla singolarità della cosa, di messa in relazione, che solo in maniera contingente si *rivela*³ nella materialità della cosa stessa, nella forma che la definisce singolarmente, rendendola di fatto un feticcio. Ma prima di questo, si tratta di un semplice lavoro semiotico, di astrazione linguistica, che permette ai propri oggetti di parlare, *di dire qualcosa di sensato*; ecco, solo un'illusione ci porta a pensare che il senso si trovi in quel qualcosa che si è detto e non nel fatto che si è detto quella cosa per non dire qualcos'altro: diciamo “cane” per non dire “gatto” — *anche se a me capita più spesso il contrario*. Il senso, o più propriamente quello che in semiotica è detto significato, si gioca tutto sulla base di questa assenza, di questo resto o altro non convocato. La semiotica lo sa, riconosce questo rapporto di discriminazione, ma preferisce assecondare in parte il senso comune facendo leva su quella relazione — sostanzialmente equa perché di sostanza ne è priva — tra l'oggetto a cui si fa dire qualcosa e il qualcosa che l'oggetto dice.

Da parte sua, anche il feticismo sa che il significato non si trova in quel qualcosa che l'oggetto dice, e allora lo cerca invano nello stesso oggetto. Questo non ha infatti più nulla da dire e, di fronte al suo mutismo, il feticista continua a cercare e raccogliere altri oggetti, a collezionarli, dispiegando il senso lungo questa catena (a)significante. Mettere in relazione l'oggetto non significa propriamente astrarlo, ma è un lavoro che opera direttamente sull'espressione materiale delle cose, e non più in funzione di queste, nel rimando dell'oggetto a qualcos'altro. È a questo punto che l'oggetto si fa feticcio, tornando a far parlare se stesso, *di sé*, in funzione di quello che gli altri

³ Come in questo caso, nel corso del libro il termine “rivelazione”, se *in corsivo*, sarà da intendersi nella sua ambiguità semantica, vale a dire nella doppia accezione di “svelare” e di “velare di nuovo”.

oggetti della serie dicono *di loro e tra loro*. Se nei processi di significazione l'oggetto si esprime *solo* nella proiezione su ciò che dice, nel feticismo questo si staglia come unità parziale, parte di un tutto unitario, in virtù di un rapporto discriminante ma non discriminatorio con altri materiali espressivi; ed è questa relazione a proiettarsi ora nel singolo oggetto, come una forma che lo definisce, ne ritaglia i contorni, delineandone la figura e dando risalto al suo corpo, sullo sfondo di una costellazione. Il feticcio si fa quindi portatore di un senso *proprio* che allo stesso tempo lo eccede, lo fa eccedere, al di là o più correttamente *al di qua* di un significato trascendente: una qualità sensibile e assieme sovrasensibile che lo avvolge e ne illumina i tratti, *a tratti*.

Come le *bollicine* di Vasco, effervescenza minerale, sublimazione della *Coca Cola* nel suo discorso pubblicitario, ma anche deposizione di questo stesso discorso e di tutta una serie di slogan e jingle commerciali sulla superficie dell'iconica bevanda, feticcio di un'intera cultura dei consumi: "*Coca Cola e sei protagonista*", "*Coca Cola, per l'uomo che non deve chiedere mai*", e ancora "*Coca Cola chi Vespa mangia le mele*" — non c'è alcun rimando tra singolo bene e slogan. Difficile allora pensare a quest'ultimo come un valore aggiunto su misura; risulta più suggestivo ed efficace farne uno sfondo comunicativo da cui il prodotto si staglia e presenta al pubblico, al pari degli altri oggetti consumo, alternativamente a loro, e alla carrellata di *claim* che si portano dietro. Ecco, il ruolo di quella che una volta si diceva *reclame* è quello di richiamare l'attenzione e lo sguardo dello spettatore, di invitarlo a prendere parte a questo *gran gala della pubblicità*: nessuna ricetta segreta dietro il manifestarsi stupefacente di *tutte quelle bollicine*.

Senza lasciarsi travolgere oltre dall'euforia commerciale, è importante da subito evidenziare invece un certo aspetto nobile e nobilitante del feticismo. Il feticista infatti dà valore alle cose in un orizzonte di senso che precede ed eccede il valore attribuito loro a posteriori, su misura, da un discorso sociale o da una sorta di economia del significato. Non è un caso allora che oggetto di feticismo sono perlopiù quelle figure che nella società vengono in un certo senso svalutate e relegate a un ruolo marginale o subalterno, quali donne, bambini, anziani, animali, schiavi e schiave, soggetti e gruppi razzializzati, e infine gli stessi oggetti, le cose materiali. Di tutti questi oggetti feticci non viene esaltata la capacità di soddisfare i bisogni e desideri di un soggetto umano, di assolvere a una funzione pratica o simbolica: ci si ferma appena prima, all'apparato di segni che confina il corpo dell'oggetto per poi legarlo astrattamente a questa sua funzionalità: catene, trucco, ma anche pelo o piume, o altro materiale più o meno organico su cui si concentra e si fissa lo sguardo feticista, interrompendone di fatto il vincolo di rimando, di ritorno.

È solo il soggetto a essere richiamato e fatalmente attratto dall'oggetto, dal canto e dal corpo di *sirena* che questo assume per sedurre e abbandonare. Non si tratta allora direttamente di una fascinazione per la cosa materiale, ma semmai per i *materiali* di cui questa è fatta o adornata: è una questione di *texture*, che alimenta e concilia sensazioni tattili e visive, in ogni caso superficiali, e per questo motivo di difficile presa. Gli oggetti del feticismo sono eccedenze di materia e di senso, non riducibili né alla materialità propria dell'oggetto né a un'operazione di astrazione da parte o in funzione del soggetto; la relazione feticistica è di altra *natura*. Il dare risalto alla pura oggettività comporterebbe il rischio di ricadere nella stessa logica del valore che vuole le cose funzionali in virtù di una loro qualche essenza profonda, insita nella cosa in sé, nella sua materia, che poi corrisponderebbe, *in sostanza*, a ciò che i soggetti umani proiettano e vedono in queste: la possibilità d'uso oggettivo o la presenza di un significato soggettivo, riappropriabile.

La situazione è peculiare nel caso dei prodotti del *lavoro* umano; il loro valore oggettivo deriverebbe direttamente dall'attività produttiva del soggetto umano che altrettanto naturalmente si deposita in questi. Lo slittamento di senso proposto dal feticismo è qui sottile, ma decisivo: dal lavoro umano che fa la cosa a ciò che *si fa di* quella cosa; non in termini di un suo consumo successivo, ma affinché essa venga già concepita come "prodotto del lavoro umano". In altre parole, il feticismo si sofferma sull'aspetto artificiale del lavoro e, di conseguenza, sul carattere artificioso della cosa da questo prodotta; *artificio* quindi inteso non come lavoro materiale e manuale, ma come manipolazione del valore dell'oggetto che si materializza nella sua espressione, senza necessità di un'astrazione verso il soggetto umano, di un ritorno alla sua produzione o in alternativa al suo consumo. Esattamente lo stesso *vale* — feticisticamente parlando — per le cose naturali, laddove la riflessione è sul lavoro di naturalizzazione della cosa, sull'artificio che ne istituisce e ne svela la *natura*.

Di fronte alla *legge* del valore, fondata su una presunta naturalità delle cose — a sua volta istituita da questa stessa legge —, il feticismo si gioca attorno a una *regola* del tutto arbitraria, convenzionale, che vuole le cose *in un certo modo* non per necessità ma per contingenza, per *moda*. Ciò che vi è di essenziale, che determina a un tempo l'identità della cosa e il rimando ad altro da sé, è trasformata in una differenza marginale, qualcosa che definisce la forma, il contorno, il limite, senza mai oltrepassare questa sua dimensione superficiale, apparente. Il piano da gioco manca di profondità, e il corpo del feticcio è il risultato di questa sua emersione e assieme riduzione a figura, a immagine — come nella tecnica del *trompe l'oeil*. Alla funzione rappresentativa, al valore

funzionale e lineare delle cose, succede una valorizzazione *ludica, obliqua, perversa*; nel gioco del feticismo, la cosa non è più vettore di un determinato senso, verso un'istanza precisa, ma è scomposta e riconfigurata proprio in quanto materiale insignificante ma espressivo. Il feticismo gioca con i segni materiali ora sgravati dal peso del riferimento, dall'obbligo di rimando al di qua o al di là della loro manifestazione, e quindi liberi di riconfigurarsi, ma sempre nei limiti di una regola che richiede assoluta *osservanza*.

Vi è infatti qualcosa di profondamente ritualistico in questo gioco, nel quale i segni sono legati tra loro nello svolgimento di un cerimoniale, in una concatenazione strettamente analogica e proprio per questo puramente arbitraria. *Ed è questo lavoro rituale che nobilita l'umano*, permettendone l'espiazione della pena: feticisti, accusati ed esiliati per il culto di oggetti privi del giusto valore, marciano il confine di questa interdizione, senza porsi oltre, ma semplicemente a lato — la loro è una *parafilia*. Il gesto del feticista non è infatti dell'ordine della trasgressione, a meno che non si interpreti attraverso la legge ciò che riguarda invece la regola. È piuttosto il gioco a reinterpretare la legge, a farne una rappresentazione teatrale, una messa in scena parodica, permettendo al feticista di riscattare la propria posizione marginale in termini di *eccentricità*: è questa la posta in palio. Non si infrange veramente la legge trasgredendola, ma istituendo un ordine ancora più convenzionale, regolato, dal quale è impossibile uscire. Tutt'altro che un diversivo o un semplice *gioco*: tutto vi rientra, anche la vita può diventarne la posta in palio.

Se il gioco avesse qualche finalità esterna, l'unico vero giocatore sarebbe il baro: ma si sa, non c'è alcun gusto a vincere barando, ma soprattutto non c'è nessuna possibilità di giocare se si viene meno alla regola: è questa a istituire il gioco e oltre non vi è gioco per definizione. Se poi può esserci qualche forma di prestigio nella trasgressione della legge è impossibile rintracciarla nel mancato rispetto di una regola; barare risulta piuttosto volgare, significa rinunciare alla vertigine del rischio per dare un peso reale, un equivalente, magari in denaro⁴, al rituale e ai suoi segni, e finendo così per profanare ciò che è sacro proprio perché convenzionale. D'altra parte, il feticista non prende parte a questo gioco per deviare da una certa conformità e far emergere così la propria individualità. *Nessun giocatore deve essere più grande del gioco stesso* si diceva nel film *Rollerball*; e così la singolarità del feticista, come quella dell'oggetto feticcio, si staglia sullo sfondo di un rapporto tra pari, senza mai eludere la natura

⁴ Nel gioco è lo stesso denaro a essere giocato, e non impiegato o investito: esso non ha più valore rappresentativo, di equivalenza, ma viene totalmente trasfigurato, sperperato.

convenzionale di questa relazione. Il feticismo, per quanto particolare, è sempre una passione comune, un rituale condiviso, che alimenta un di appartenenza.

Il feticista entra in un gioco delle parti, una sorta di *cosplaying*, dove però a essere reinterpretati non sono i personaggi di un universo parallelo, supereroi, alieni e mostri sacri — fantasia *nerd* di trascendere la propria marginalità sociale nella proiezione in una dimensione ultraterrena — bensì i personaggi di questo nostro mondo: le figure canoniche della società, i ruoli tematici più tipici e assieme a loro l'apparato di segni e oggetti che ne caratterizza l'immagine. Si gioca allora al dottore e alla segretaria, all'insegnante e all'allievo, al prete e alla suora, al padrone e allo schiavo o all'operaio, all'uomo e alla donna, ma non se ne emulano né le gesta né il lavoro, né se ne riproducono i rapporti di potere: più semplicemente si *impersonano*, si *performano*⁵. E non lo si fa per finalità sessuali, perché nel feticismo anche il sesso e il rapporto tra sessi sono parodiati. Nel gioco del feticistico ogni cosa perde la propria finalità, il proprio potere produttivo o riproduttivo, così come la propria funzione rappresentativa, perché a sua volta oggetto di una rappresentazione, di una messa in scena e in discussione, ma anche di una sostanziale pacificazione. Non ci sono né vincitori né vinti in questa *commedia* dove ognuno recita una parte e dove l'importante è prendervi parte, stare sullo stesso palcoscenico, sotto gli stessi riflettori.

Il feticismo non sarà certo la rivoluzione, ma smaschera mascherando le contraddizioni reali — reali fino a quando considerate tali. Il merito del feticismo allora non è quello di sovvertire, ma di *pervertire*, di mostrare l'artificialità delle cose attraverso un artificio maggiore. Contro natura e contro Dio, l'oggetto del culto feticista è tutto ciò che va dal sovrannaturale al paranormale e non per via di una particolare natura, ma per una banale artificialità che si dimostra ancora più artificiosa sotto la lente del feticismo che tutto appiattisce, deforma, *smostra*. Uno sguardo feticista che rivela non solo la relatività del valore delle cose, ma la convenzionalità della loro stessa natura. Ciò che ne risulta tuttavia non è la fragilità del mondo inscenato, ma piuttosto un suo grado elevato di coerenza interna — ed è questo che soddisfa il gusto feticista.

In un mondo in cui il relativismo del valore — secondo la sua legge — ha progressivamente condotto a un relativismo della verità delle cose, nella completa *indifferenza* tra realtà e rappresentazione, il feticismo sospende il giudizio e — secondo la sua regola arbitraria — ha almeno la capacità di discernere

⁵ Sulla questione della *performance* e della *performatività*, anche nell'accezione che sarà più volte usata di *messa in scena*, il riferimento principale è il lavoro di Judith Butler (1990).

l'arbitrarietà di questa *differenza*. Dopo tutto, assorbita l'*essenza* delle cose nella loro rappresentazione, si può dire che il feticismo con il suo artificio dà forma e vita a un altro modo dello stare al mondo, lanciando una nuova moda dell'*esistenza* e con questa una sfida allo stesso mondo a esistere, a farsi vivo o in alternativa a sparire per sempre:

Perché niente esiste naturalmente, tutto esiste solo grazie alla sfida che gli è lanciata e alla quale è tenuto a rispondere. Solo attraverso la sfida si suscitano e si risuscitano le potenze del mondo, compresi gli dèi, solo attraverso la sfida le si esorcizza, le si seduce, le si capta, si risuscitano il gioco e la regola del gioco. Per questo è necessario un gioco al rialzo artificiale, vale a dire una simulazione sistematica che non tiene conto né di uno stato prestabilito del mondo, né di una fisica o di un'anatomia dei corpi.

L'ultimo passo di questa nota introduttiva è tratto da *Della seduzione* di Jean Baudrillard (1979: 97)⁶. Questo assieme ad altri suoi lavori hanno costituito una fonte primaria per la stesura di questo libro e per la lettura in chiave semiotica del feticismo; tant'è che in molti altri passaggi riecheggeranno o verranno direttamente riprese le parole dell'autore francese che difficilmente si prestano a parafrasi capaci di spiegarne il senso e conservarne il fascino suggestivo. Più in generale, *Semiotica e feticismo* è costellato di una serie di citazioni e riferimenti ad altrettanti autori e autrici: un modo per renderne omaggio, ma anche una scelta stilistica per far trasparire già dalla forma il contenuto trattato. La collezione, lo smontaggio e l'assemblaggio quasi macchinico di testi è parte di una specifica strategia feticista di messa in ordine e valorizzazione del materiale di cui il libro è composto.

Si tratta con tutta probabilità di un'impresa chimerica quanto feticista di catalogazione, simile a quella degli erbari o dei bestiari, o in generale delle antiche enciclopedie medievali, adibite a raccogliere una gran quantità di oggetti e fenomeni del mondo, ma anche i relativi saperi. Come ci spiega Eco

⁶ Qui e lungo il corso dell'intero libro, la data del riferimento bibliografico riportata nel testo si riferisce alla sua edizione originale, mentre il numero di pagina, nell'eventualità di citazione diretta, è relativo alla traduzione in italiano. Nel caso di citazione da un originale straniero, laddove in bibliografia non dovesse risultare alcun riferimento all'edizione italiana, la traduzione sarà stata effettuata personalmente; in questa stessa eventualità, il numero di pagina accanto alla citazione sarà inevitabilmente relativo all'edizione originale.

(2007)⁷ non vigeva ancora la distinzione tra *qualità primarie*, scientifiche e universali, e *qualità secondarie*, relative alla cultura, così che l'enciclopedia non intendeva registrare ciò che realmente esisteva, ma ciò che si riteneva esistesse — e quindi tutto ciò che di utile c'era non solo per conoscere il mondo, ma anche per comprendere i discorsi su di questo. Un'attitudine *enciclopedica*, nel senso echiano del termine, che tuttavia è tradita dal complementare tentativo di racchiudere gli elementi all'interno di uno spazio rigidamente ordinato, in un lungo ma finito elenco di oggetti, stillato in funzione di un numero anch'esso limitato di proprietà — qualcosa di più simile a un moderno *dizionario*. Questi cataloghi apparivano allora come antiche *Wunderkammern* di carta che riempiendosi man mano di oggetti dal mondo dissimulano la loro sostanziale incompletezza: l'essere solo una parte di quel mondo che provano a catturare e restituire.

Allo stesso modo, *Semiotica e feticismo* tenta in qualche modo di *archiviare* il fenomeno del feticismo attraverso la restituzione e catalogazione dei relativi saperi enciclopedici. Il libro difatti non propone uno specifico ritaglio dell'enciclopedia di riferimento, un percorso tra le sue mura labirintiche, e se lo fa è piuttosto per *ritagliarsi* uno spazio chiuso al suo interno, per cristallizzarne i flussi e portarne avanti una sorta di riproduzione *in vitro*. Spetta quindi al lettore o alla lettrice che vi si vorrà addentrare saper uscire da questo *labirinto*, che proprio per la sua armonia rinascimentale e ricorsività barocca, richiede uno scarto interpretativo, un salto inferenziale per portare il senso *aldilà* della sua prigione di cristallo e della sua spettrale *luccicanza*. In alternativa — e si dimostrerebbe comunque una tattica vincente — spero che chi legge possa prendere parte al gioco, senza rimanervi ammaliata o annoiata, e fare di questo testo o anche delle sue singole parti del materiale per un'ulteriore attività ludica di ritaglio e rielaborazione, di presa di parola e di continuo rilancio del suo potere evocativo, in assenza di un vero e proprio *spirito* enciclopedico.

La prima parte di *Semiotica e feticismo*, denominata “L'oggetto fascinoso”, ha l'obiettivo di delineare progressivamente l'oggetto di studio: il *feticcio*. In particolare, nel primo capitolo, verrà preso in esame il rapporto che il feticismo intrattiene con la semiotica; si vedrà quindi la necessità di uno studio marcatamente semiologico di questo fenomeno e del relativo oggetto-feticcio, il cui fascino emerge da una *perversione* della logica del senso, *sedotto* e riposto sul *materiale di scarto* della significazione.

⁷ Sulla stessa questione, ma con riferimento specifico al feticismo, si veda Guariento (2015).

Nel secondo capitolo, l'attenzione si sposterà sulla questione della *morte*, centrale nella prospettiva avanzata dal feticismo che si concentra sull'*aldilà* di una serie di processi semiotici, susseguitesì storicamente, di messa in forma e valore dell'oggetto in quanto segno di un significato trascendente; lo sguardo feticista, d'altra parte, ha invece la capacità di animare l'oggetto la cui *vita è stata spezzata*, fissandosi sulle cicatrici che questa rottura ha lasciato sul suo corpo e illuminandole come *resti del sacrificio*.

In continuità con i due capitoli introduttivi, il terzo sarà incentrato sulla significazione come *artificio*, vale a dire, come lavoro semiotico e messa a lavoro del segno che si cela dietro l'apparente naturalità del significato prodotto; il feticismo ci guida nella riflessione su questo meccanismo di sfruttamento e manipolazione segnica che continuamente si *rivela* nella fatticità del *fatticcio* e ancora di più nell'aspetto artificioso del feticcio. Nella sua logica perversa, l'operazione feticista mette in scena il percorso generativo del senso, per far apparire come *effetti di senso* le *cause* o le *cose* di questi stessi effetti.

Se nei primi tre capitoli si va via via delineando il feticcio come oggetto di una valorizzazione *obliqua* rispetto alla *linearità* della funzione di rimando del segno, nel quarto capitolo si partirà dall'*oggetto funzionale* per eccellenza — l'*oggetto tecnico* con *valore pratico* — per tracciarne il processo di perversione a cui va incontro come compimento del suo ineluttabile *destino* — proprio in quanto *oggetto* via via troppo oggettivato per riflettere il soggetto o essergli in qualche modo funzionale. Gli oggetti man mano che si cimentano in funzioni sempre più specifiche diventano sempre più complicati e disfunzionali: la loro funzione essenziale si demoltiplica progressivamente in una serie di differenze marginali e connotazioni meramente estetiche che adornano i loro corpi e ne fanno degli oggetti *alla moda*.

La stessa parabola regressiva a cui va incontro l'oggetto tecnico nella sua deriva futuristica caratterizza anche l'oggetto che guarda al passato: l'*oggetto mitico*, protagonista del quinto capitolo. Qui si vedrà come il valore storico che l'oggetto mitico racchiude in sé possa trovare attualità nel suo disporsi all'interno di determinate sistemi o configurazioni di senso. In particolare, ci si soffermerà sulla *collezione*, sulla sua caratteristica struttura seriale, lungo la quale la portata storica dell'oggetto si dispiega, rischiando però di cristallizzarsi feticisticamente nell'oggettività di questo stesso ordine; la rottura della collezione diventa allora necessaria a liberare l'oggetto, a sprigionare il suo potenziale utopico e a fare esprimere la sua *funzione esistenziale* per il soggetto e la sua storia.

il sesto e ultimo capitolo della prima parte proverà a *raccogliere* quanto già detto sul feticismo in rapporto alle tradizionali modalità di valorizzazione semiotica, per ribaltare l'ordine logico tra segno e feticcio. In particolare, verrà messo in risalto il passaggio dal feticcio come *resto* del processo di significazione al feticcio come *scarto* già di per sé significativo. Attraverso l'analisi di una serie di forme e pratiche del *rifiuto*, si cercherà dunque di individuare la funzione strutturale che questo oggetto assolve nella costruzione e nella tenuta dei nostri tradizionali sistemi di valori. *Scorie e secrezione* di ogni genere, *escrementi* e *compost*, *sporco* e *immondizia*, *reperti* e *relitti*, sono i veri attori protagonisti di una storia sociale che continuamente ridefinisce e mette in discussione le coordinate spaziali e temporali del progresso umano.

Nella seconda parte del libro allargheremo la prospettiva dall'oggetto fascinoso ai relativi "campi di fascinazione". Nello specifico, l'indagine si muoverà attraverso una serie di ambiti sociali discorsivi dove il fenomeno del feticismo si è storicamente affermato, a partire — nel settimo capitolo — dal *dominio religioso*: è qui che la nozione di feticismo viene coniata dai coloni europei per descrivere il culto *primitivo* di oggetti materiali in quanto tali, *in sé* e di *per sé* — i cosiddetti *fetissi* — e non per il loro rimando a un'entità divina o a una dimensione ultraterrena. Al di là di quale fosse l'effettivo valore sacro che le popolazioni indigene davano ai loro feticci, l'attenzione sarà qui posta sulla lettura occidentale di questo fenomeno da cui traspare una certa attitudine feticista nella stessa epistemologia moderna; feticismo che risulta evidente nelle religioni della tradizione giudaico-cristiana che qui affronteremo da vicino.

Partendo dagli stessi presupposti, nell'ottavo capitolo, verrà analizzato il feticismo di quegli oggetti che dalla fine del diciannovesimo secolo hanno caratterizzato la nostra società capitalista: le *merci*. È Karl Marx che, sfruttando la metafora religiosa, descrive la torsione dei prodotti del lavoro in merci e feticci: espressione fenomenica e allo stesso tempo oggettiva di una forma del valore su cui si fonda l'intera struttura del capitale. Dopo un'analisi del feticismo delle merci in ambito economico, si passerà ad una riflessione sui suoi aspetti più marcatamente semiotici; a questo proposito, un confronto tra le prospettive avanzate da Ferruccio Rossi-Landi e Jean Baudrillard servirà a individuare la *natura segnica* della merce già a livello della sua specifica forma relazionale che si riflette e riproduce a livello sociale nei momenti della produzione, dello scambio e del consumo.

Nel nono capitolo, la riflessione sul feticismo in *ambito sessuale* portata avanti da Sigmund Freud, oltre a individuare nuovamente il fenomeno feticista in uno dei domini fondamentali della nostra cultura, apre al discorso sul

corpo a cui verrà dato seguito nei successivi capitoli su estetica, arte e media. Anche in questo caso, dopo un primo focus sulla teoria freudiana del feticismo, saranno riportate alcune reinterpretazioni in termini più strettamente semiotici; ancora una volta, la lettura di Baudrillard risulta decisiva e ci spinge a muovere l'analisi dalla questione del sesso ad altre parti del corpo e in particolare al *volto*. In conclusione di capitolo, un approfondimento sulla relazione tra volto e corpo, attraverso la categoria della *rivelazione*, metterà in evidenza possibili strategie di resistenza al processo di feticizzazione e di riattivazione dello scambio simbolico.

Il decimo capitolo affronterà il feticismo nel campo dell'estetica e dell'arte. Lo si farà ripartendo dalla questione del volto, nella ricostruzione di una storia del ritratto e attraverso alcune delle sue manifestazioni più iconiche. Ciò che emergerà dal percorso proposto è la progressiva riflessione di questo dispositivo artistico sui propri caratteri formali e tecnici, sui propri elementi stilistici ma anche strettamente materiali, a scapito della funzione rappresentativa. La messa in risalto del meccanismo di articolazione e configurazione dei tratti del volto *ri-tratto* ne comporta lo sfiguramento *superficiale* e la feticizzazione. Un'ultima tappa del percorso, dedicata al ritratto eseguito dall'intelligenza artificiale, apre invece alla possibilità del *viso* come *interfaccia*, rivolto nuovamente allo sguardo dell'osservatore e concepito in funzione di una relazione etica.

L'undicesimo e ultimo capitolo è dedicato *media*-feticci. Sulla scia dei capitoli precedenti, l'analisi verterà sulle operazioni chirurgiche e *semiurgiche* che questi dispositivi tecnologici attuano sul corpo umano, favorendo alternativamente processi di estensione, amputazione e sutura degli organi di senso e delle relative facoltà estetiche. La teoria di Marshall McLuhan che fa da sfondo a questo capitolo verrà ripresa anche in ottica storica, secondo la doppia logica della *rimediazione* individuata da Bolter e Grusin; al movimento di apertura verso lo spazio della rappresentazione, garantito dalla *trasparenza* del medium, corrisponde sempre un movimento di chiusura riflessiva sullo stesso meccanismo di mediazione. La dialettica sembra trovare una sintesi nel panorama mediale contemporaneo, in cui le tecnologie mediali non fanno più da semplice tramite — *medium* — di un'esperienza nell'*aldilà*, ma sono esse stesse *presenza* sempre più opaca e infestante nel nostro ambiente circostante e sentire mondano.

L'OGGETTO FASCINOSO

CAPITOLO I

AL PROPRIO POSTO DEFINIZIONE DI UNO SCARTO SEMIOTICO

Si vedrà nel corso di questo libro la difficoltà nello stabilire che cosa sia esattamente un feticcio: una definizione di questo oggetto, per sua *natura* ambivalente, è possibile solo per approssimazione. Allora il tentativo sarà più che altro di delineare lo spazio di azione del feticcio: un campo magnetico di attrazione per chi, per attitudine o per passione, attiva e allo stesso tempo subisce il potere ammaliante di questo oggetto fascinoso. Il segreto del feticcio, come forse quello di tutte le cose, infondo sta nella sua semplicità: un oggetto troppo oggettivo per essere assoggettabile e quindi un “quasi-oggetto” (Latour 1991), anche per la *semiotica*. Qui non si tratta solo di registrare l'esistenza instabile dell'oggetto-feticcio, ma di considerare il feticcio e il feticismo come oggetti che si situano sulla soglia del campo d'indagine di una scienza della significazione.

1.1. Significazione inversa

Con il proposito di inquadrare il feticcio in una cornice semiotica, riprendiamo ora alcuni concetti elementari di questa disciplina. Ci limitiamo per il momento ad una prospettiva strutturalista, che fa a capo al linguista Ferdinand de Saussure (1916), e alle rielaborazioni in chiave più specificatamente semiotica di Louis Hjelmslev (1943) e successivamente di Algirdas Greimas (1966; 1970). Per questi autori, la significazione si avvale di un doppio processo di astrazione che proviamo a scandire in modo altrettanto astratto: (i) il *continuum* fisico su cui si fonda la nostra esperienza viene *messo in forma*, vale a dire ritagliato in una serie di porzioni discrete ciascuna delle quali, pur mantenendo un valore strettamente relativo, si staglia in maniera autonoma dal sistema di differenze di cui è parte: questa prima astrazione dà forma a ciò che in termini semiotici è detta *sostanza* (dell'espressione); (ii) ciascuna di queste unità di materia formata, in virtù dello stesso taglio che ha dato loro luogo, è

resa significante e quindi funzionale: da sostanza diviene *forma* espressiva correlata a un *significato* come suo *contenuto* di valore. Per chiudere il cerchio, il significato, ritagliato dalla stessa forma dell'espressione, proiettata ora sul piano del contenuto, a sua volta rimanda indirettamente al *continuum* di partenza, *sottoforma* di *referente*, ovvero di sostanza del contenuto¹.

Dalla combinazione di queste due astrazioni, il segno — come unità semiotica base², data dal rapporto formale tra significante (forma dell'espressione) e significato (forma del contenuto) — può essere definito in due modi, speculari tra loro: (a) come *presentificazione di un'assenza*, quella del referente "reale" che formalmente trascende il sistema semiotico, la sua stessa messa in forma, e che si fa presente solo in virtù di questa sua astrazione; (b) come *assenza che evoca una presenza*, dal momento che si tratta di una forma astratta e differenziale, di un rapporto tra differenze, e quindi di un vuoto che rimanda a una realtà solo in virtù della sua versione, altrettanto astratta e differenziale, di significato. In ogni caso, la funzione semiotica tra le due facce del segno o tra i due piani di un intero sistema semiotico è sempre una relazione puramente logica: *tutto il resto è tagliato è tagliato fuori*.

Come afferma Jacques Fontanille (2004: 19) "si constata a posteriori, una volta stabilizzatosi il segno o il linguaggio istituito, che il significante e il significato, l'espressione e il contenuto, sono in relazione di presupposizione reciproca"; tuttavia, "*di fatto* non ci si interroga per nulla sull'operatore di tale relazione, vale a dire sul ruolo giocato dall'enunciazione e — *come vedremo* — dal corpo nella correlazione segnica" (*ibidem*, *corsivi miei*). Infatti, prosegue l'autore: "nel momento in cui ci si interroga sull'operazione che riunisce i due piani del linguaggio, il corpo emerge come fattore indispensabile" (ivi: 20). Ed è proprio su questo corpo emergente che il feticismo si concentra.

¹ Di fatti, il referente non è qualcosa che sta fuori, a cui il segno si riferisce; rispettando l'etimologia del termine, dal latino *referre*, è invece ciò che è chiamato "rapporto" dal segno, che lo "riporta dentro" (cfr. Latour 1993: 179). Più in generale, quanto detto sinora costituisce una ricostruzione logica del meccanismo della significazione, che non rispecchia alcun andamento cronologico: *di fatto*, i due processi di astrazione non si dispongono secondo un ordine temporale lineare, ma si co-determinano in un assetto logico di reciprocità strutturale; è semmai la sostanza (e del contenuto e dell'espressione) ad essere un effetto a posteriori non solo di una messa in forma del continuum (prima astrazione) ma anche di una contemporanea messa in funzione di questa forma (seconda astrazione); la sostanza si presenta come materia formata, ossia materia significata, ed è il prodotto "esterno" di questa operazione formale, che prolunga l'arbitrarietà del rapporto tra significante e significato (seconda astrazione) al rapporto tra segno e realtà (prima astrazione).

² È bene specificare che l'epistemologia semiotica ha progressivamente ampliato la propria unità di base, passando dal segno al testo, da questo all'oggetto e successivamente alle "pratiche semiotiche" (cfr. Fontanille 2008).

Anche se non sempre risultato di una riflessione consapevole, l'enigma del feticcio si oppone all'interrogativo del segno, proprio in quanto oggetto caratterizzato da una pienezza, da una *presenza corporea*, seppur altrettanto fantasmatica, *apparente*. Il feticcio si staglia sulle ceneri del segno, del suo processo generativo, prendendo forma dai *resti* dei due meccanismi di astrazione che caratterizzano la significazione. In ordine logico inverso rispetto a questa, il feticismo — inteso qui preliminarmente come operazione di generazione del feticcio — recupera ciò che è stato scartato nella seconda astrazione: la sostanza dell'espressione, cioè quella materia che, una volta formata, si è resa immediatamente significativa, forma espressiva separata dalla propria materialità, dal proprio corpo, per essere ricondotta a un significato. In secondo luogo, ciò che il feticismo recupera è lo scarto della prima astrazione, vale a dire quanto rimosso da una preliminare rimozione parziale che aveva permesso il formarsi e lo stagliarsi di una unità discreta rispetto un *continuum* di partenza. In una terza fase, il feticismo cerca di combinare artificialmente, di *sintetizzare* questi due scarti, dando forma e vita al feticcio.

1.2. Significazione perversa

Così come avviene per i due processi di astrazione semiotica, le prese in carico dei rispettivi scarti da parte della strategia feticista avvengono in simultanea e possono essere individuati solo analiticamente. La materia formata, come scarto della seconda astrazione e *materiale* di un primo recupero feticista, è raccolta direttamente in funzione dello scarto della prima astrazione da cui aveva preso forma. Non si tratta più propriamente della sostanza dell'espressione, cioè di un'unità astratta e formalizzata in funzione di una sua significazione, ma della stessa unità in funzione dei processi di discretizzazione e formalizzazione del *continuum* materiale di cui è innanzitutto il risultato, prima ancora di diventarne scarto, e di cui conserva le tracce, i *segni somatici* sul proprio corpo. Ciò che con Fontanille possiamo definire una *figura del corpo*, derivante “da un processo di semiotizzazione e di ‘messa in forma’ del corpo” (ivi: 24), a sua volta definibile come *substrato della semiosi*, che “fornisce uno degli aspetti della ‘sostanza’ semiotica” (*ibidem*). In questo senso, avvalendosi di un principio *mereologico*³, il rimando del feticcio, della sua espressione *corporea*, è a quella parte complementare di materia precedente rimossa per poi dare forma e identità all'unità significante. Seguendo nuovamente il discorso

³ È da questo doppio processo di recupero e rimando che il feticcio trae il proprio carattere parziale e seriale, come avremo modo di approfondire successivamente.

di Fontanille, “in una semiotica del corpo” — ma anche in una logica del feticismo come *deriva* di una semiologia incentrata sul corpo:

La forma e le trasformazioni delle figure del corpo forniscono una rappresentazione discorsiva delle operazioni profonde del processo semiotico. Tra il corpo come *molla* (sede di impulsi) e *substrato* delle operazioni semiotiche profonde, da una parte, e le figure discorsive del corpo, dall'altra, vi sarebbe dunque posto per un percorso generativo della significazione, percorso che non sarebbe più formale e logico, ma fenomenico e incarnato. (ivi: 25-26)

In maniera del tutto originale rispetto al segno, non è la materia, né quella formata in termini di sostanza dell'espressione, né quella rimossa da questo stesso primo taglio formale, ma la funzione di rimando tra questi due aspetti formali della materia a costituire l'aspetto materiale della forma feticistica: il *feticcio*. Il feticismo non si limita quindi a *invertire* l'ordine della significazione, ma lo riscrive completamente, *pervertendo* la relazione tra materia e forma. Non si tratta più di dare una forma alla materia, ma di restituire alla forma una materialità rimossa: si passa così dalla materia formata alla *forma materializzata*. In questo senso, il feticcio non si rivolge più in profondità al proprio significato, riducendosi così a espressione del proprio contenuto, ma alla forma che gli ha permesso di emergere in quanto unità discreta: una forma espressiva di cui il feticcio risulta essere contenuto e allo stesso tempo espressione materiale, *somatizzazione*. Il carattere perturbante del feticcio sta anche in questa perversione della relazione semiotica tra espressione e contenuto, che spinge ai limiti estremi il riconoscimento di un sostrato materiale e *corporeale* del segno o, più precisamente, di un suo *aspetto corporeo*⁴.

Laddove una semiotica del corpo (cfr. Fontanille 2004: 30) rileva l'importanza della *corporalità*, cioè del corpo proprio di un soggetto semiotico che, grazie alla sua facoltà *propriocettiva*, mette in relazione un piano dell'espressione, di origine *esterocettiva*, con un piano del contenuto, di origine *intero-cettiva*, il feticismo esalta l'apparenza *corporea* di un'oggetto che di fatto non

⁴ La differenza può essere ricondotta all'ambivalenza dell'aggettivo francese *corporel* che Pierluigi Basso Fossali tenta di disambiguare nelle “Note traduttive e precisazioni terminologiche” all'edizione italiana del già più volte citato *Figure del corpo* di Fontanille (2004). Nella versione italiana del testo, *corporel* è tradotto da Basso Fossali o con (i) “corporeo”, “quando qualifica ciò che è ‘dotato di corpo’, ciò che possiede una materialità che lo rende tangibile, ciò che ha un insieme di proprietà che lo configurano come ‘corpo’” (ivi: 10); o con (ii) “corporeale”, “quando qualifica qualcosa che pertiene al corpo, alla sua biologia e fisiologia, nonché alla sua esperienza interna, al suo fungere da risorsa e da impulso alla semiotizzazione” (*ibidem*).

è dotato di queste facoltà, e che si mostra quindi refrattario a questo lavoro di mediazione. Nel feticismo, il tentativo di mediare l'esperienza dell'oggetto esterno, il suo senso, con il significato che se ne ha e che si proietta all'interno dell'oggetto, si arresta prematuramente lungo la superficie del corpo dell'oggetto-feticcio. Questo non riflette più la facoltà del soggetto umano, come operatore della significazione, di mediare tra un esterno e un interno, ma piuttosto rifrange questo stesso tentativo introspettivo di messa in forma e a valore del proprio corpo attraverso una figura che non lascia trasparire alcuna profondità interiore.

La specificità dell'oggetto feticcio sta proprio nel fatto che lo si può cogliere solo esteriormente, in quanto figura del proprio corpo, che *eccede* la sua effettiva corporalità. A differenza del segno che, per dirla con Peirce, è il risultato di un lavoro semiotico di messa in forma del corpo dell'oggetto "sotto qualche *rispetto*", il feticcio è l'effetto visibile di questo stesso lavoro sull'oggetto "sotto un certo *aspetto*": quello corporeo (cfr. Leone 2017)⁵. È qui che è racchiusa l'ambivalenza del feticcio: una volta privato del suo contenuto, diventa un oggetto banale, ci appare insignificante e inerme, mero materiale di scarto: *è quel che è*; allo stesso tempo *è qualcosa in più*: ci appare misterioso, oscuro e opaco, perché porta con sé le tracce della sua oggettivazione, della sua messa in forma, di cui è *contenuto espresso*.

1.3. Significazione estroversa

Quanto appena rilevato dalla contrapposizione tra astrazione della significazione e recupero materiale del feticismo può essere spiegato integrando "il percorso generativo del contenuto" di matrice greimasiana (cfr. Greimas e Courtés 1979) con l'idea di un "percorso generativo dell'espressione" così come sviluppata ancora una volta da Fontanille (2008)⁶.

Il percorso tracciato da Greimas conduce dalla profondità dei valori ideologici contenuti in un testo⁷, passando per le strutture narrative e discorsive, sino alla sua manifestazione lineare; quest'ultima colta però ancora in termini di "strutture di manifestazione" e quindi ancora ad un livello di astrazione

⁵ Sempre sulla scia di Peirce, potremmo azzardare e affermare che il feticcio, nel suo far emergere sensibilmente il rapporto di significazione, costituisca una *Primità* della *Terzità*.

⁶ A essere più precisi, la voce del *Dizionario* di Greimas e Courtés (1979) è "percorso generativo del *senso*".

⁷ È il testo la *nuova* unità di riferimento della semiotica greimasiana, come espansione del segno, che rischia però di diventarne intensione se non articolata anche in termini di progressiva espansione del piano dell'espressione.

precedente, nel senso della risalita, la sua effettiva superficie espressiva e materiale. Dopo tutto, in questo percorso, orientato dalla prospettiva semiotica tradizionale, l'espressione è sempre concepita nella sua funzione strumentale, in quanto forma: la sostanza dell'espressione deve farsi trasparente per lasciare spazio al senso come suo contenuto.

Il percorso di Fontanille parte proprio da dove finiva quello di Greimas, cioè dalla superficie del testo e dalla sua ambivalenza, la sua *doppia faccia*: (i) da un lato, quello *rivolto* verso l'interno, il testo si presenta come forma espressiva che già racchiude un contenuto; dall'altro lato, quello *visibile* all'utente, il testo si manifesta come sostanza dell'espressione, come supporto-oggetto che funge da dispositivo d'iscrizione e interazione estetica, *interfaccia*, non solo nell'incontro con il fruitore, ma nel connubio tra senso e materia⁸. Ecco, il feticcio si posiziona esattamente tra questi due versi — è *perverso* — così come il feticismo si pone nel punto di svolta tra i due percorsi, tra interpretazione del segno come forma e interazione estetica con la sua sostanza, rimanendo però incastrato in questa totale ambivalenza.

Al crocevia appena mappato, il tragitto dell'espressione si espone nella sua piena autonomia e potenza. Questa si emancipa dal vincolo referenziale e diventa luogo originario della generazione del senso, in quanto materia sensibile, suscettibile di una presa estetica. Il percorso aperto da Fontanille implica così una risemantizzazione dell'espressione o, meglio ancora, una sua desemantizzazione, dal momento che pone l'attenzione al modo in cui le qualità sensibili di un oggetto si strutturano come forme prima ancora che come portatrici di significato. Disattivando il regime della significazione orientata al significato, si innesca una generatività espressiva non subordinata, ma comunque vincolata dalla propria forma sensibile. È proprio qui che il feticismo si fissa, arrestando il meccanismo generativo, e portando a un cortocircuito del senso. Questo è il pegno che l'espressione deve pagare in cambio di una sua libertà espressiva: diventare essa stessa contenuto della forma che esprime. Una volta liberato il contenuto, è l'espressione ad essere catturata dal vuoto della propria forma, che grazie a questa acquisisce corpo e immagine.

È bene ribadirlo, non si tratta della classica forma semiotica astratta che subordina l'espressione a un contenuto, ma di quella forma materializzata che mette in relazione la sostanza dell'espressione con ciò che è stato rimosso parzialmente in funzione di una sua emergenza sensibile. In questo nuovo rapporto tramite esclusione di una delle due parti, è la stessa forma ad emergere,

⁸ Si tratta di una pratica interattiva a sua volta suscettibile di codificarsi come *prassi*, di essere integrata come contenuto di una forma espressiva allargata e aprire così progressivamente a nuovi piani dell'espressione lungo lo stesso percorso generativo.

ad insistere e riflettere su di sé, presentandosi sull'oggetto come traccia tangibile, somatizzata, della sua stessa operazione formativa: segno del suo divenire segno. Il feticismo è allora l'operazione attraverso cui le forme soggiacenti l'oggetto-segno riemergono ora come forme del segno-oggetto, delineandone il corpo, determinandone lo stile. Uno stile che in termini estetici potremmo definire barocco, o *neobarocco* (Calabrese 2011): è questo infatti il gusto preponderante del feticismo, in cui la grammatica profonda dell'opera, cioè l'insieme delle forme astratte che articolano e regolano la sua significazione, si manifesta in superficie, dando vita a una configurazione concreta. Va precisato che la concretezza della configurazione non si oppone all'apparenza piuttosto astratta delle figure, che, proprio in mancanza di una vera e propria propensione figurativa, cioè di rimando a una figura del mondo, rendono l'immagine estremamente opaca, focalizzata sul proprio aspetto corporeo, e in questo senso concreta.

Si potrebbe leggere tale opacità anche alla luce dell'*extimité* lacaniana (1986[1959-60]), cioè di quell'interiorità che si manifesta come esteriorità espressiva, lungo la superficie dell'oggetto, come nel caso della *brocca* di Heidegger (1957), definita dal vuoto che contiene e che lascia trasparire, permettendo così all'organizzazione invisibile del senso di mostrarsi in una figura dalla trasparenza ambigua⁹; il senso una volta esternalizzato si inflette così in un'intensità spettrale. Un'idea affine è presentata da Gilles Deleuze nella *Logica del senso* (1969) e ripresa successivamente in un lavoro non a caso incentrato sul tema del *barocco* (1988); qui Deleuze concepisce l'interiorità come una continuazione della superficie attraverso la piega, priva di profondità psicologica originaria e risultato di un movimento puramente formale.

Dando seguito a queste metafore, Il feticcio si *rivela* come una superficie intensiva, gravida, ripiegata dal carico della sua stessa genesi formale: un "abisso superficiale", per usare un'espressione di Jean Baudrillard (1979) di cui ci occuperemo a fondo più avanti. D'altro verso, il feticcio è l'oggetto che ha risalito l'intero tragitto del senso senza mai perdere traccia della propria espressività sino a ricoprirsi interamente di queste tracce che lo rendono estremamente opaco. Non vi è trasparenza o spazio libero per nuova generazione

⁹ Un'altra figura della "estimità" è l'*osso buco* che Alessandra Campo (2015), nella sua recensione a *Io mi lascio cadere* di Silvia Vizzardelli (2014), descrive come "una casella vuota, un posto senza occupante che intercede e intercetta. Sempre spostato rispetto a se stesso, mancante al suo posto, esso nondimeno agisce: distribuisce le serie e le sposta relativamente l'una all'altra facendole così vibrare". In questo suo suono, come effetto estetico, è espressa tutta la sua vuota interiorità.

o attribuzione di senso: la relazione estetica con il feticcio si può limitare, per il momento, alla sua contemplazione.

1.4. Verso l'insignificante

Il vuoto di senso lasciato dal feticcio attira fatalmente lo sguardo del soggetto, così come tutto ciò che sta attorno a questo strano “*attrattore*” (cfr. Canevacci 2007), e che ricade nel suo campo magnetico di fascinazione. Non potendo più penetrare nelle profondità dell’oggetto-feticcio, la cui essenza si è fatta esteriorità, carattere superficiale, differenza estetica marginale ma totalizzante:

L’attenzione verso il particolare si fa esclusiva, e l’oggetto viene isolato dal contesto a cui appartiene [...] Abbiamo a che fare con un oggetto “parziale”: un oggetto specifico, quello e non altro. È chiaro che tali oggetti non sono per nulla provvisti di una loro bellezza “oggettiva”, essi però esercitano un fascino, nel senso etimologico del termine, cioè “legano”, “legano con un’operazione magica”, *incantano*. (Carotenuto 1994: 154).

A tale proposito, Ugo Volli (1997), nel suo libro dedicato proprio al tema della fascinazione, individua alcune fasi della strategia feticista; prima di tutto, avviene una sostituzione metonimica o catacretica dell’oggetto di valore con una sua parte; questo attributo o *frammento* dell’intero viene poi caratterizzata per qualche sua particolarità: un *dettaglio*, un tratto formale, qualcosa di sottile ma straordinariamente espressivo su cui lo sguardo deve per forza soffermarsi per coglierne la presenza¹⁰. A questo punto, il particolare può divenire esemplare, paradigmatico: staccato dal sintagma di cui era parte, diventa replicabile o ritrovabile in tutti gli oggetti dotati di quello stesso particolare, di quella variabile espressiva, che ne risalta la forma rendendone opaca la pertinenza.

Questo non significa affatto che il feticcio possa essere facilmente sostituito da un altro oggetto simile. Un tentativo di contraffazione è di per sé invalidato dalla mancanza di originalità del feticcio, che è un sostituto di un oggetto di valore originale, ed a questo, o più correttamente *su* questo che qualsiasi feticcio deve rifarsi. In un primo momento questo è un sostituto *parziale*, vale a dire una parte o anche solo un *segno particolare* in cui progressivamente si concentra tutta la specificità dell’oggetto e l’essenza del suo valore. Difatti, il

¹⁰ La dialettica tra frammento e dettaglio, che verrà ripresa più volte in questo testo, è considerata da Calabrese uno dei tratti costitutivi dell’estetica neobarocca.

feticcio non rimanda propriamente all'oggetto, si sovrappone *per intero* a questo al punto che, preso dall'altro verso, è l'oggetto originale a farsi feticcio singolare. Il suo significato, se così si può dire, non è più contenuto o riferito, ma assorbito superficialmente e direttamente espresso dalla sua forma materiale, dal suo corpo, che porta su di sé, e non altrove, i segni della sua significazione.

Allora, come nel caso del portasisgari che *Madame Bovary* regala a Rodolphe, "del tutto simile a quello del visconte" ([Flaubert 1856] in Fusillo 2012), o del bicchiere con le iniziali dello sventurato Eduard e della sua amata, nelle *Affinità elettive* di Goethe ([1809] in Fusillo 2012), il tentativo di sostituire a sua volta il feticcio con un'oggetto analogo risulta fallimentare dal momento che non tiene conto: (i) dell'impossibilità di separare — almeno nel caso del feticcio — l'espressione materiale dall'effetto di senso che ne dovrebbe sortire; (ii) dell'*incapacità* dell'oggetto sostituto di farsi espressione di un contenuto che è già di per sé espressione *incontinente*. In altre parole, puntare all'analogia tra forme e sostanze dell'espressione per sortirne un'analogia di contenuti di valore, significa non considerare l'autonomia espressiva del feticcio, o del vincolo alla sua espressione corporea. Provare invano a traslare questo legame significativo su un altro oggetto, o astrarre l'oggetto sostituto in funzione del significato, equivale alla sua mortificazione:

Sembra che ormai riesca solo a sorseggiare un po' di sollievo da quel bicchiere che però per lui non è stato affatto un profeta veritiero. [...] Un giorno infatti, Eduard portò alla bocca l'amato bicchiere, e lo allontanò subito con orrore: era lo stesso e non era lo stesso; mancava un piccolo segno. Si fa pressione sul cameriere, e questi deve ammettere che, poco tempo prima, il bicchiere autentico si era rotto, ed era stato sostituito con uno uguale [...] Eduard non riesce ad arrabbiarsi; il suo destino è stato già segnato dai fatti: come potrebbe turbarlo quel simbolo? Eppure lo opprime nel profondo.

La replicabilità del feticcio — se di replicabilità si può parlare — allora si fonda esclusivamente sulla sua capacità espressiva e mai sul suo contenuto: *fosse così affidabile, che feticcio sarebbe?* Cosicché certamente per il feticista un capezzolo vale un qualsiasi altro capezzolo, purché non pretendano entrambi di rimandare alla stessa donna, ma semmai sia di volta in volta la donna-oggetto a essere ridotta al proprio capezzolo-feticcio. La separazione che il feticcio impone non è infatti nei confronti dell'oggetto di valore originario come suo contenuto, ma come materiale espressivo che ripetutamente lo incarna e

da cui il feticcio tuttavia continuamente si staglia: “I tratti pertinenti del feticcio attraggono di per sé, individuano una classe di oggetti che hanno valore senza alcun significato. L’attrazione del feticcio fa parte dell’espressione, non è un contenuto. Il feticcio privilegia il tratto pertinente, la variante di un attributo, su tutto ciò che lo circonda e in particolare sull’oggetto reale che lo incarna [...] Il suo è un *estremismo semiotico*” (Volli 1997: 82). Sulla stessa questione scrive così Mario Perniola (1995: 68), “ciò che contraddistingue da un punto di formale il feticcio è la sua arbitrarietà [...] esso non è il simbolo, né il segno, né la cifra di qualcos’altro, ma vale unicamente per se stesso, nella sua splendida indipendenza e autonomia”. In una perversione del suo valore relativo, del suo essere *frammento*, il feticcio ci appare come portatore di un valore assoluto: *dettaglio* non trascurabile, attraverso cui si consuma l’*estasi* del valore:

Nella visione mistica, l’illuminazione del minimo dettaglio viene dall’intuizione divina che lo rischiara, dal presentimento di una trascendenza che lo abita. Per noi, al contrario, l’esattezza stupefacente del mondo viene dal presentimento di un’essenza che ne fugge, di una verità che non lo abita più [...] Elevazione dell’immagine alla figurazione pura, senza trasfigurazione. Nessuna trascendenza, ma una crescita in potenza del segno, che perdendo ogni significazione naturale, risplende nel vuoto con tutta la sua luce artificiale. (Baudrillard 1995: 112-113)

Questo slancio estetico, per certi versi *statico*, ci spinge a prendere ad esempio di strategia feticista l’opera d’arte, nella sua versione più tradizionale e banale di quadro o, più precisamente, di immagine incorniciata¹¹. Focalizzando l’attenzione proprio sulla cornice, un dettaglio ci balza all’occhio: una piccola *mosca* prima non visibile si è poggiata su di questa e improvvisamente ci sembra di sentire il suo ronzio¹². In un gesto sgraziato tentiamo di farla volare e ci

¹¹ Avremo modo di affrontare più nel dettaglio la questione dell’opera d’arte e del dispositivo della cornice nei capitoli riguardanti l’arte e i media.

¹² Nella sua brillante analisi del ruolo della mosca lungo la storia della rappresentazione e dei relativi dispositivi artistici e medial, Sally Hickson (2020) evidenzia l’ambiguità di questo piccolo e apparentemente innocuo insetto: da un lato, la sua presenza ordinaria difficilmente riesce a destare scalpore, tant’è che il termine francese per indicare una “spia”, *mouchard*, in riferimento all’abilità nel non farsi notare o scoprire, ha la stessa radice etimologica della parola *mouche*, per l’appunto “mosca” (anche in italiano talvolta si ricorre all’espressione “vorrei essere una mosca” per esprimere sostanzialmente lo stesso concetto); d’altro lato, come mostra il caso

accorgiamo che questa non è reale, ma semplicemente disegnata¹³. La mosca si *rivela* così essere ciò che non sembra, una rappresentazione. Inversamente, essa ci dice qualcosa in più della stessa rappresentazione, proprio mostrandocela per quello che è: posto sulla soglia dell'immagine, l'insetto ne marca lo statuto rappresentativo, rendendola improvvisamente opaca proprio nel momento della sua massima trasparenza.

Dissolta l'illusione del ronzio, ora l'attenzione torna sulla cornice e sulla sua funzione ambivalente¹⁴. Questa è il dispositivo che ritaglia la superficie dell'immagine facendola emergere dal *continuum* come unità discreta e quindi significante. Presa da questo verso, l'immagine ha quindi una funzione *representativa*, analoga a quella del segno nella significazione, per cui si fa espressione di un contenuto, figura che rappresenta qualcos'altro da sé e altrove; sempre in questo senso, la cornice ha la funzione di accompagnare lo sguardo sul contenuto dell'immagine, di assecondarne la prospettiva, e di aiutare l'immersione dello spettatore nello spazio metafisico della rappresentazione. Dall'altro lato, l'immagine o, ancora meglio, l'opera ("artistica" è per il momento un attributo di carattere estetico secondario) ha una funzione *presentativa*, che riflette sul suo statuto di immagine e di opera (d'arte o meno poco importa, ma sicuramente artigianale o artificiale, nel senso di fatta da mani umane); colta da questo verso, la cornice serve a marcare non un *aldilà* dell'immagine, ma il suo stagliarsi *aldiquà* rispetto alla superficie, alla parete, lungo la quale l'opera è *posta*: la cornice ne segnala quindi la presenza, fissando l'attenzione su questa e non su ciò che l'immagine rappresenta.

In virtù di quest'ultima focalizzazione, l'immagine e con essa la cornice recuperano lo scarto della rappresentazione, vale a dire quella superficie materiale messa a distanza per permetterne l'attraversamento, ossia il passaggio verso lo spazio della rappresentazione. Questo recupero è *relativamente* eman-

mediatico creatosi attorno alla mosca improvvisamente apparsa durante un dibattito televisivo sulla testa del vicepresidente degli Stati Uniti Michael Pence, questo insetto è straordinariamente capace di eludere i limiti della sua rappresentazione mediale per diffondersi viralmente e generare un gran *buzz*: eco amplificata e incessante del proprio flebile ronzio.

¹³ Si prenda ad esempio *Ritratto di un certosino*, del belga Petrus Christus (1446). Un altro episodio emblematico ci è offerto da Giorgio Vasari: l'artista racconta l'aneddoto secondo cui Giotto, con l'intento di prendersi gioco del maestro Cimabue, dipinse sopra un'opera di quest'ultimo una mosca così realistica da far credere allo stesso Cimabue della sua effettiva esistenza — è proprio il caso di dire che *l'allievo ha superato il maestro*.

¹⁴ Per un approfondimento sulla doppia funzione della cornice e dell'immagine che racchiude si veda il lavoro seminale di Marin (1993) e la rilettura che ne offre Vannoni (2025); nello specifico sulla cornice si fa invece riferimento allo studio di Giuntoli (2018).

cipatorio: la sostanza dell'espressione, cioè l'immagine incorniciata, entra infatti nuovamente in relazione con ciò che è stato preliminarmente e parzialmente rimosso per farle *posto*. La cornice, nel suo spessore, non si limita a mediare questa relazione, ma emerge essa stessa per separare e *contenere lo scontro*, ed esprimere la differenza dell'immagine rispetto al resto della superficie. In analogia con quanto detto sinora sul feticismo, si può allora affermare che la cornice costituisce la forma materiale ed espressiva di un'immagine-opera che si fa direttamente suo contenuto di valore e oggetto-feticcio di contemplazione.

L'esempio dell'opera incorniciata è fondamentale per comprendere il meccanismo feticista: attraverso la cornice, e ricorsivamente tramite la mosca posta sopra di questa, l'immagine da espressione di un contenuto prende il posto di quest'ultimo, divenendo essa stessa oggetto della propria rappresentazione¹⁵. Ma più che "prendere il posto di" — che già designa una funzione pseudo-semiotica differente rispetto al tradizionale "stare per" del segno, oltre ad implicare un senso di usurpazione che alimenta così la connotazione negativa di "falso" solitamente attribuita al feticcio — l'opera si limita a "prendere posto" o, meglio ancora, a "prendere il proprio posto". Un posizionamento intaccabile e intoccabile, come dimostra la mosca che, nel suo permanere lungo la cornice, rimette al *proprio posto* anche lo spettatore, limitato a osservarla.

Proponiamo un altro esempio che possa essere almeno allusivo. Immaginiamo al di sotto del quadro appena descritto, lungo la stessa parete, una tavola rigorosamente apparecchiata, come se Csaba della Zorza stesse per arrivare a ispezionarne la fattura dei pezzi, giudicarne la correttezza della disposizione, lo stile raffinato, l'armonia tra forme e colori: tutti indici di *cortesìa per gli ospiti* che a breve vi prenderanno parte. Sicuramente la nostra Csaba rimarrebbe affascinata da un set di *segnaposti* presenti sulla tavola, colti in un momento che precede l'arrivo degli ospiti e quindi in anticipo sulla banale funzione di indicarne la seduta.

Tutt'altro che banali risultano ora i segnaposti svuotati del loro ruolo. Ciascuno di essi ha la forma e l'aspetto di un manichino in miniatura: per nulla un indizio sull'identità degli ospiti, ma piuttosto sofisticate differenze che si rispondono reciprocamente in un gioco alla moda. I vestiti intagliati nel legno

¹⁵ Anche in questo caso potremmo spingerci a parlare nei termini di Peirce di *Primità della Terzità* (*infra*, nota 12).

nei più minimi dettagli sono riempiti alla perfezione dal corpo dell'oggetto — poco importa allora chi ne *prenderà il posto*: niente e nessuno potrà eguagliare quel grado di aderenza. La forma che avvolge morbidamente ciascuno di questi oggetti li rende opachi e l'attenzione di Csaba si sofferma sulla loro superficie liscia: ne prende in mano uno, lo ammira e lo rimette delicatamente *al proprio posto*.

CAPITOLO II

NON ESCLUDO IL RITORNO EPITAFFIO DEL FETICCIO

L'esempio riportato in chiusura di primo capitolo ci dà ora la possibilità di aprire una nuova direzione di analisi, uno snodo cruciale per la definizione del feticcio e del suo campo di fascinazione. I manichini in miniatura che fungono da segnaposti non hanno bisogno dei corrispettivi invitati per prendere vita. Nella scenografia della tavola, questi si presentano come degli *attori* straordinari che non si limitano a essere interpretati, ma interpretano e incarnano il proprio ruolo alla perfezione: sono loro i veri ospiti d'onore. Dallo sfondo alle luci della ribalta, i segnaposti divengono protagonisti della *mise en place* di cui sono parte. In virtù di questa loro sofisticata quanto vivida presenza scenica, i segnaposti sono capaci di sovvertire la dialettica tra vita reale e finzione, tra modello e rappresentazione, e quindi di pervertire il principio stesso della *mimesis*, acquisendo così lo statuto di *simulacri*. È questo uno dei tratti più ricorrenti e suggestivi del feticismo, quello che Victor Stoichita (2006) chiama "effetto Pigmalione" e che consiste nell'inversione tra soggetto animato e oggetto inanimato, secondo cui quest'ultimo, attirando lo sguardo e la devozione dell'umano incapace di riflettervisi, finisce per catturarne e farne propria l'essenza vitale.

Dal manichino di *Melück*, *Maria Blainville*, alla diabolica ombra dello *Studente di Praga*, passando per il celebre *Ritratto di Dorian Gray* e le statue grottesche che imprigionano il volto e l'anima di Marlene Dietrich nei panni dell'*Imperatrice Caterina*, sono questi gli attori principali di una serie di storie pittoresche che, come nelle opere manieristiche di Pontormo e Bronzino, portano ai limiti estremi la teatralità della rappresentazione (cfr. Fusillo 2012). Al pari dei nostri segnaposti, bambole, pupazzi, marionette, golem, automi e robot sono sempre più capaci di assorbire il rimando funzionale o iconico all'essere umano, nutrendosi di quest'ospite che li parassitava dall'interno: *cannibali* del senso, come degli *zombie* prendono vita dalla morte. Inversamente, l'ospite in carne ed ossa si fa presenza spettrale, nell'*aldiquà* di questa *mise en scene* ai limiti dell'osceno. La realtà del segnaposto supera di gran lunga la sua

finzione e funzione, e il feticcio si fa snodo cruciale della continua perversione tra soggetto e oggetto, persona e cosa, animato e inanimato, vita e morte.

2.1. *Una vita spezzata – Ovvero: Senza mai cadere*

Come visto nel capitolo iniziale, la significazione nel produrre senso, produce anche degli scarti. Metaforicamente, potremmo dire che *sacrifica* le proprie risorse materiali per ottenere un prodotto apparentemente ecologico, a impatto zero. Di fatto, la messa in forma del *continuum* materiale ed esperienziale equivale a una sua *messa a morte*: la materia significante o da significare è resa materiale inerme, totalmente oggettivato, proprio in virtù di una sua *in-formazione*, di un'attribuzione di significato — di vita apparente — che non fa altro che mortificarlo ulteriormente. Come affermato da Ugo Volli (1997: 157, *corsivo mio*), “all’oggetto è sottratta la caratteristica principale della vita umana, cioè lo *scarto* rispetto al *ruolo*”. Ma se per Volli questa si presenta come una il principale motivo della strategia feticista, l’ipotesi che si vuole avanzare qui è che la vitalità del feticcio inizi proprio laddove l’oggetto finisce, in quello stesso scarto che ne definisce la *messa in ruolo*. Il cadavere dell’oggetto, per quanto esternalizzato dall’ecosistema semiotico, seppellito al di sotto della sua soglia teorica (cfr. Eco 1975), è sempre difficile da smaltire: la sua presenza fantasmatica continua a ossessionare la significazione.

Se la significazione può essere descritta come un’astrazione della materia in un segno/significato, il feticismo descritto da Louise Kaplan (2006: 12) come “strategia che permette [...] di trasformare qualcuno o qualcosa, con la sua energia enigmatica e la sua essenza immateriale in qualcosa di reale, materiale e tangibile, in modo da renderlo controllabile”¹, non rispecchia appieno l’idea di feticismo che si intende sviluppare in questo libro. Questa strategia feticista costituisce piuttosto l’opposto strutturale della significazione, e per questo motivo facilmente integrabile nella propria struttura di opposizioni. Tant’è che “nel far ciò” — prosegue Kaplan — il feticismo “estingue ogni scintilla di creatività [al punto che] l’oggetto materiale, cioè il feticcio, è impiegato per immobilizzare e ammutolire, per vincolare e dominare, soffocare e sopprimere energie ignote, incontrollabili e percepite come pericolose” (*ibidem*). La tesi che qui si vuole avanzare è che solo in parte il feticcio è in grado

¹ In ambito più strettamente religioso, per Augé (1988) il feticcio è l’oggetto che assolve la funzione di “ospitare” e manifestare il residuo “dell’impensato e dell’impensabile” (ivi: 58-sgg.). La questione verrà approfondita nel capitolo settimo, dedicato in maniera specifica al feticismo nei culti religiosi.

reprimere e assorbire queste energie vitali e ignote nella sua oggettività materiale, poiché d'altra parte la sua materialità non trascendente diventa espressione immediata di queste stesse forze, sempre più arcane poiché sembrano provenire direttamente dal suo corpo inerme.

Il feticismo si innesta sul processo di significazione e si presenta come una sua deriva, ben oltre il semplice recupero strumentale della materia significante/significata. La strategia feticista prevede di raccogliere la salma della significazione — i suoi *pezzi* — per poi rianimarla, in una sorta di operazione alla *Frankenstein*, con tutti i limiti fisici e metafisici del caso. Il feticismo non asseconda quindi la logica del senso, la vitalità attribuita a posteriori al materiale precedentemente svuotato e funzionalizzato, ma la devia, la seduce e la conduce su quella *frattura* che aveva dato forma all'oggetto parziale: una vitalità non contenuta, non trascendente, ma *para*-oggettuale, che si attualizza nell'articolazione dell'oggetto-feticcio con la parzialità preliminarmente rimossa per farlo emergere. In questo modo, il feticismo non coglie la vita nella morte o nell'*aldilà* della vita stessa, ma *accanto* alla morte. Solo in questi termini, la strategia feticista può essere allora concepita come tentativo di controllo e di definizione della forza vitale in un oggetto inerme o, meglio ancora, nella definizione di questo oggetto attraverso un lavoro di messa in forma e messa a morte.

È così che può essere spiegata la passione feticista verso oggetti inanimati, dai contorni ben definiti, che ne esaltano l'oggettualità, la "bruta materialità" (Fusillo 2012: 47), che è qualcosa di significativamente diverso rispetto alla materia brutalizzata dalla significazione. La materia è qui colta nel momento prima di diventare mero *materiale* di significazione, *sostanza*, ma comunque dopo una sua messa in forma, vale a dire dopo una sua separazione rispetto al *continuum* in cui si dispiegava la vita originaria. Strappato alla sua precedente vita, l'oggetto porta traccia di questa frattura originaria lungo la sua sagoma frammentata, nella forma del suo corpo, verso la quale è ora diretta la nostra la nostra "ossessione funebre" (ivi: 9), la nostra pulsione di morte — che è anche attrazione sessuale. La *vita spezzata* avvolge l'oggetto come una sorta di aura, un "colore erotico" che tinge la superficie del cadavere (cfr. Derrida 1995; Kaplan 2006) e che alimenta il cosiddetto *sex appeal dell'inorganico* (Benjamin 1982; Perniola 1995).

L'inorganicità dell'oggetto non consiste tanto nell'assenza di vita biologica del suo materiale; questo è solo l'effetto di senso della sua separazione rispetto a una rete organica, ovvero nella riduzione di un organismo vitale alla sua parte strettamente materiale, a un suo frammento, alla luce del quale è tutto il resto ad apparirci morto. L'inorganicità formale del feticcio è un modo per

dissimulare e riscattare l'inorganicità della propria sostanza materiale, come se stagliandosi dallo sfondo organico ne portasse via con sé un'apparenza di vita². Infondo, attraverso il feticcio, è proprio verso questo sfondo che la nostra pulsione di morte si dirige. L'attrazione fatale verso l'oggetto discreto si spinge oltre, alla promiscuità di un accoppiamento con la cosa sino alla totale *indistinzione* da essa e dalla sua materia inorganica, stavolta nell'accezione comune del termine.

È questa la *Tentazione di Sant'Antonio* in Flaubert: "Vorrei essere in ogni cosa, svilupparmi come le piante, penetrare ogni atomo, scendere fino al fondo della materia, essere la materia". Come spiega Massimo Fusillo (2012: 26) a commento di questo passo, il desiderio di un'identificazione con la materia non è *animato* da un "vitalismo panico ed euforico, ma al contrario da un abbandono totale verso le apparenze delle cose inorganiche, al di là di identità e alterità, in una zona grigia e indifferenziata che ha molti tratti di morte". Sulla stessa questione, Fabrizio Desideri (2011: 184) afferma che, "Interpretare questa volontà come l'intenzione di stabilire un'appropriazione identitaria nei confronti del mondo significherebbe arrestarsi sulla superficie del sentimento feticistico; nel fondo esso sembra piuttosto aspirare a una vita in *statu alteratis*, dove ogni identità e ogni scissione possono venire dimenticate". Ad ogni caso, questa pulsione di morte, questa spinta verso la totale dissoluzione, è destinata a rimanere incompiuta — rimane sempre uno *scarto*.

Come sostenuto da Silvia Vizzardelli e Valentina De Filippis, nel suggestivo *La tentazione dello spazio. Estetica e psicoanalisi dell'inorganico* (2016), questa "discesa agli Inferi" per mezzo del feticcio si trova costretta a ripiegare su un altro specifico movimento: "All'uomo è dato di *cadere* nelle cose, non di essere una cosa [...] All'essere umano è interdetta qualsiasi possibilità di coincidenza con l'inanimato, sebbene sia sempre a disposizione l'opportunità rovinosa e/o felice di cadere in esso" (ivi: 8). Vi è infatti sempre una differenza, un residuo di vitalità per così dire, che impedisce all'umano di confondersi con l'inanimato; allo stesso tempo, questo essere eccedenti è proprio ciò che ci permette di collassare e sparire nello sfondo, di assecondare una certa forza

² Si pensi a tutte quelle pratiche feticiste che ruotano attorno a parti inorganiche del corpo, quali i capelli, che nella loro naturale tendenza a cadere portano con sé parte dell'anima del soggetto da cui si staccano: vitalità che si esprime nella tinta erotica che questi sembrano assumere una volta resi inorganici. In questo si può spiegare la predilezione del feticista per un colore di capelli piuttosto che per un altro, anche se il più frequente è il rosso, forse proprio per la sua naturale capacità di stagliarsi rispetto al resto del corpo.

di gravità e la nostra pulsione a morire, già riversata sulle cose prima di riversarci in esse. In questo senso, la morte si presenta a sua volta come eccedenza della vita, ma mai del tutto esternalizzata: una sorta di “negentropia” (cfr. Campo 2017), una tendenza interna alla vita stessa a resistere al collasso, dilatandolo, mettendolo in scena come forma estrema di sopravvivenza.

Per Vizzardelli e De Filippis, questo determina un cambiamento di logica: dal *mancamento*, inteso come atto di lasciarsi cadere nelle cose e morire, alla *mancanza*, intesa hegelianamente come *heteron* fecondo, funzionale all’articolazione della vita e finalizzata a un’operazione di montaggio. La *continuità* della vita si iscrive in virtù di un dislivello *continuamente* colmato e dilazionato. Non si tratta allora più nemmeno di una mancanza, ma di una mancanza della stessa: ciò che è stato rimosso, sepolto, torna *sub speciae inertiae* come “vitalizzazione dell’inerte”, o d’altro verso, come “inerzializzazione della vita” (in Campo 2017). La sensazione di perturbamento che ne consegue non è nient’alto che il sentimento di estraniamento di fronte a una assoluta e anacronistica presenza, di questo pieno reale che riempie il vuoto lasciato dalla propria assenza e di fatto impedisce il passaggio a vuoto. La vita, incapace di lasciarsi cadere completamente nella morte, di *scambiarsi simbolicamente* con questa, è condannata così a una “morte differita” (cfr. Baudrillard 1976), a un purgatorio di espiazione in cui è inevitabile ricadere nel peccato feticista.

Sono due le forme predilette da questa vita inerziale, che avremo modo di approfondire a più riprese nel corso di questo testo e a cui per ora accenniamo brevemente³. La prima è la *moda*, il cui andamento apparentemente ritmato verso l’inessenzialità dell’oggetto accessorio e attraverso la sua continua sostituzione si dimostra una strategia per scongiurare la morte. Scrive a riguardo Walter Benjamin (1982: 84): “Ogni moda accoppia il corpo vivente al mondo inorganico. Nei confronti del vivente la moda fa valere i diritti del cadavere. Il feticismo, che soggiace al *sex-appeal* dell’inorganico, è il suo nervo vitale”. Ma in fondo si tratta di una grande messa in scena: “[la moda] solletica la morte e, quando questa si volta verso di lei per colpirla, essa è già diventata un’altra, una nuova” (ivi: 67). La tentazione di cadere nell’indistinzione inorganica del *mortuum*, o più propriamente di rendersi indistinguibili dalla cosa morta, è sempre bloccata dall’emergere distinto ed effimero dell’oggetto — ciò che in gergo modaiolo si dice *look*: “la pura materia verso cui [il soggetto] è attirato è scambiata con la mera apparenza dell’oggetto, con il suo *appeal*. Qui la serietà della discesa [agli Inferi], nell’ossessivo fissarsi di una percezione,

³ In realtà, come si avrà modo di vedere già nella prossima sezione di questo capitolo, una terza forma che di fatto sottende le altre due è la significazione.

cede a un indugio estetizzante” (Desideri 2001: 184). Dopo tutto, se il feticismo è apparenza reificata, “[la moda] è semplicemente il rovescio negativo del feticismo moderno: la consegna della vita cosciente non alla cosa stessa, ma alla sua seducente e mortale apparenza” (ivi: 183).

L'altra forma è quella della *collezione*. La serie di oggetti della collezione interpone tra il soggetto e il *continuum* spazio-temporale della materia inorganica, l'inorganicità di un oggetto discontinuo, ripetitivo e soprattutto reversibile. Il possesso dell'oggetto significa qui il possesso del tempo e la sua risoluzione in una dimensione sistematica, la cui organizzazione diventa un *passa-tempo*, una dedizione o devozione a *tempo perso*⁴; così commenta Baudrillard (1968: 117): “In un'epoca in cui spariscono le istanze religiose e ideologiche tradizionali gli oggetti sono la mitologia quotidiana che assorbe l'angoscia del tempo e della morte”. Non è propriamente il sopravvivere dell'oggetto — non vivente e quindi immortale — ciò che garantisce al soggetto che lo possiede la sopravvivenza, come un'estensione fisica e temporale del suo essere, ma “un gioco più complesso di reimmissione nel ciclo della nascita e della morte in un sistema di oggetti”; in questi l'essere umano “non trova [...] l'assicurazione di poter sopravvivere, ma di vivere d'ora innanzi il processo della propria esistenza continuamente secondo una modalità ciclica e controllata e di superare simbolicamente l'esistenza reale il cui svolgersi irreversibile gli sfugge” (*ibidem*). Così la morte, simbolizzata dall'oggetto della collezione su cui altrettanto simbolicamente “facciamo una croce” (ivi: 118), da fine dell'esistenza diventa un termine di questa nuova forma di vita cristallizzata nella collezione.

2.2. *È morto il feticcio, evviva il feticcio! – Ovvero: Morto un feticcio se ne fa un altro*

In maniera complementare al feticismo, la prassi di gestione della morte che si è storicamente affermata come egemonica è quella della significazione, intesa come riduzione della vitalità e delle contraddizioni inerenti alla realtà materiale a un sistema di montaggio o di scambio regolato tra unità significanti e significate. La messa a morte della vita opera *tombando* qualsiasi naturale dislivello che si può incontrare lungo il suo *continuum* e restituendo attraverso la discrezionalità del significato un effetto di profondità (contenutistico) o di slancio (referenziale) per dissimulare il proprio appianamento formale. Come sostiene Jean Baudrillard nell'evocativo *Lo scambio simbolico e la morte* (1976), questo processo di repressione della morte, a sua volta mortifero, si sviluppa

⁴ La questione verrà approfondita nel corso del quinto capitolo.

in diversi *stadi* o *ordini simulacrali*. Ripercorriamone la storia, attraverso le suggestioni dello stesso Baudrillard.

Esiste un tempo mitico in cui tutte gli elementi del mondo si mettevano in comunicazione e comunione tra loro: acqua e fuoco, terra e aria, umani, animali e cose, vivi e morti. La loro identità così come la loro differenza veniva consumata nello svolgersi di un cerimoniale, nella concatenazione rituale e regolato dei segni di queste cose, come unica modalità possibile della loro esistenza, anche dopo la morte, attraverso di questa. Per molte popolazioni arcaiche, la vita così come la morte non sono dei fatti biologici, “tutto ciò che è naturale e a cui noi accordiamo un privilegio di necessità e di oggettività, per essi semplicemente non ha senso. È il disordine assoluto, perché ciò non si può scambiare simbolicamente” (ivi: 144). Laddove *noi* moderni restiamo paralizzati di fronte alla morte, per via del “credito oggettivo” (*ibidem*) che le tributiamo, i *primitivi* vi entrano invece in un rapporto sociale, comunitario. Prendiamo ad esempio i rituali di iniziazione descritti da Robert Jaulin ne *La mort Sara* (1967), dove i giovani *koy* vengono “uccisi” dai sacerdoti *moh* per poi venire “inghiottiti” dagli antenati del gruppo, in una circolarità dello scambio, del circuito di doni che supera la separazione tra vita e morte e fa sì che chi muore simbolicamente possa ora rinascere nella comunità⁵. Tramite il rituale di scambio, a essere scongiurata non è la morte:

L’iniziazione è questo momento cruciale, questo nesso sociale, questa camera oscura in cui nascita e morte, cessando di essere i *termini* della vita reinvolvono l’una nell’altra [...] Nell’ordine simbolico, come qualunque altra cosa, è un crimine se sopraggiunge unilateralmente — se non è data e restituita, ‘restituita’ alla morte. È l’iniziazione che cancella questo crimine, risolvendo l’evento *separato* della nascita e della morte in un medesimo atto sociale di scambio. (Baudrillard 1976: 145)

Inversamente, tutto ciò che nella nostra cultura è *concepito* come “reale” non è un effetto del cosiddetto “principio di realtà”, ma del principio che separa la realtà delle cose, quelle che consideriamo naturali dal loro immaginario, dal loro *aldilà*, e in questo senso la “realtà” assoluta della nostra vita naturale, non può che avere come immaginario quello della morte. Noi viviamo continuamente ossessionati da questo fantasma che cerchiamo disperatamente di esorcizzare, dilazionando la vita, facendo di questa una sorta di plusvalore da accumulare, giorno dopo giorno, riducendola così a una “morte

⁵ Pratiche simili sono individuate da Sansi-Roca (2005) nel suo studio sui riti di iniziazione *vodu* della regione di Bahia, Brasile.

equivalente” (ivi: 140), a una mera sopravvivenza determinata dall’istanza della morte che ci attende inesorabilmente al valico. Difatti, la morte sottratta alla vita equivale alla vita sottratta alla morte, a una “vita residua” (ivi: 143), a uno scarto della morte che ci ostiniamo a rifiutare.

O in maniera più precaria pretendiamo di negarla in termini di immortalità, *aldilà* della vita terrena, sopravvivenza immaginaria e qualità fantastica concessa ai morti per tenerli in vita o per marcarne il progressivo “esilio sociale” (ivi: 140). Se la questione dell’immortalità, della salvezza eterna, funziona nel cristianesimo come mito egualitario e democratico rispetto all’ineguaglianza della vita prima della morte, questo rimane comunque un mito, un immaginario della morte o della vita dopo di questa che riflette e riproduce una discriminazione reale di partenza: la stessa separazione tra vita e morte e con questa la frattura del gruppo sociale, del circuito dello scambio simbolico tra tutte le cose, per cui solo ad alcune è concesso il diritto all’immortalità: “a che serve rivendicarla per tutti?” (ivi: 142).

È a questo punto del percorso che i rapporti tra vita e morte e tra umanità e non-umanità iniziano ad incrociarsi. Dice Baudrillard, “da quando i selvaggi chiamavano ‘uomini’ soltanto i membri della loro tribù, la definizione dell’‘Umano’ si è notevolmente allargata: è diventata un concetto universale” (ivi: 137). Ma questa sua universalizzazione apparentemente democratica, inclusiva, nasconde un principio di esclusione, attraverso l’istituzione del polo opposto del non-umano. Il progresso dell’Umanità — e parimenti della cultura moderna che l’ha fondata — verso questo ideale universale sempre più astratto, coincide allora con l’escalation di discriminazioni verso l’Altro, accusato di non-umanità e per questo continuamente *mortificato*, “al punto che si può intravedere il tempo dell’universalità definitiva dell’Uomo, che coinciderà con la scomunica di tutti gli uomini — e in cui la purezza del concetto splenderà solo nel vuoto” (*ibidem*). Se dunque la ristrettezza della categoria di “umano” presso i primitivi implicava pari dignità per le cose altre nello scambio simbolico con queste, “per noi invece, sotto il segno dell’Umano come concetto universale, gli altri non sono nulla” (*ibidem*).

L’esclusione dell’alterità attraverso la sua disumanizzazione e mortificazione equivale all’esclusione della morte dalla vita specificamente umana. È questa, infatti, la discriminazione che precede tutte le altre. Con la Modernità, i morti cessano di esistere e sono respinti progressivamente fuori le mura domestiche, nei cimiteri ai confini dello spazio comunitario, ghettizzati e via via espulsi oltre le mura degli stessi villaggi: entità fuori posto e poi poste fuori, sino a non essere in nessun posto negli spazi urbani contemporanei: “Ma noi sappiamo cosa significano questi luoghi introvabili” — avverte Baudrillard

(ivi: 139) — “Se il cimitero non esiste più, è che le città moderne tutte intere ne assumono la funzione: sono città morte e di morte. E se la grande metropoli operativa è la forma perfetta di un’intera cultura, allora la nostra è semplicemente una cultura di morte” (*ibidem*)⁶. L’operazione moderna si rivela un enorme autoinganno, quello di un sistema che intende estromettere la morte attraverso un processo di continua mortificazione. Commenta così Desideri (2001: 180-181): “Questo è il tempo che non ne vuole sapere della morte: il tempo di un transito senza fine, ossia di un passaggio senza aperture che inchioda nel tormento di un’assoluta immanenza”.

Questi tempi e spazi moderni di estradizione della morte iniziano a svilupparsi nella rottura con l’universo e la temporalità mitica dello scambio simbolico, a partire non a caso dal *Rinascimento* e dal progressivo affermarsi dell’Umanesimo⁷. Baudrillard (1976) fa risalire il primo degli ordini simulacrali proprio al periodo rinascimentale, in cui il segno si emancipa dalla sua “obbligazione” e “assegnazione totale” (ivi: 61), che lo vedeva legato nel rituale di scambio simbolico a una regola arbitraria che richiedeva la più assoluta osservanza. In questa sua liberalizzazione, il segno presta il fianco a una possibile *contraffazione*, che non avviene attraverso “la snaturazione di un’originale, ma per l’estensione d’un materiale di cui tutta la chiarezza derivava dalla restrizione che lo colpiva” (ivi: 62). In opposizione al vincolo dello stadio simbolico, il segno è ora *libero di legarsi* “a un universo disincantato del significato, denominatore comune del mondo reale, nel confronto del quale nessuno ha più degli obblighi” (*ibidem*). Certo, precisa Baudrillard, la liberazione di questo segno non è che quella di “produrre significanti equivalenti” tra loro nella comune equivalenza con il referente *naturale*.

La questione rinascimentale dell’imitazione della natura, eco nostalgica del segno dell’età classica, emerge in tutta la sua eccentricità sulla scena barocca. È questa l’epoca del teatro e della teatralità, in cui la naturalezza della rappresentazione si ripiega nell’artificiosità della macchinazione ad effetto, e in cui il rimando alla natura, come sostanza del contenuto, è perversita in una specifica sostanza della sua espressione e messa in scena: lo *stucco*. Primo materiale fe-

⁶ Anche Michel Foucault (1972) individua la nascita della Modernità con un analogo sistema o dispositivo di discriminazione e segregazione, quello dei pazzi, sul quale si istituisce la norma, l’ideale stesso della normalità, in un processo al compimento del quale, “tutte le ‘categorie’ saranno escluse, segregate, proscritte, in una società finalmente universale, in cui il normale e l’universale saranno infine confusi sotto il segno dell’umano” (Baudrillard 1976: 138).

⁷ Nel Medioevo la morte è in parte ancora oggetto di un rituale collettivo folcloristico e di festa.

ticcio di questa storia, “lo stucco esorcizza l’inverosimile confusione delle materie in una sola nuova sostanza, specie di equivalente generale di tutte le altre, e propizia a tutti i prestigi teatrali perché essa stessa sostanza rappresentativa, specchio di tutte le altre” (ivi: 63). Non c’è nulla di più mortifero e feticistico di questo materiale *inorganico, sintetico, plastico*, che fa della spontaneità della natura un rigido modello per la propria modellazione artificiale e farsi “seconda natura”.

Lo stadio simulacrale successivo — quella della *produzione* — porta avanti il progetto di controllo manipolativo della natura, *dando vita* a dei segni che non mirano più ad imitare e contraffare la realtà, ma la producono direttamente. Nell’età industriale, durante la quale l’ordine della produzione si afferma, l’equivalenza è ormai solo tra questi prodotti-segni: la loro materialità non rimanda ad altro se non alla forma seriale da cui sono continuamente prodotti, al punto da costituire esclusivamente una materializzazione di questa forma. Certo, qui il carattere singolare del feticcio è ridotto al minimo, spinto al limite della sua funzione macchinica e forma seriale e quasi del tutto assorbito da questa. Si può dire che il feticcio in questo stadio è soggetto a un processo di “tipicizzazione” come definito da Worringer (1908) e ripreso da Campo (2017), per cui “l’oggetto sensibile si riduce alla sua legge strutturale che fa tutt’uno col suo cuore materico”

Ancora Baudrillard (1976) ci illustra il passaggio tra questi primi due stadi attraverso la brillante contrapposizione tra automa e robot. Il primo *funziona* ancora per analogia, per imitazione, e si staglia in virtù di una differenza metafisica con l’umano, sulla quale, a sua volta si fonda l’equivalenza in termini di somiglianza figurativa, iconica, al punto che i due possono essere anche invertiti — come accade per la bambola Olympia de *I racconti di Hoffmann*. L’affinarsi delle tecniche, la progressiva fluidità dei movimenti dell’automa, possono infatti indurre all’inganno e spingere a chiedersi chi sia davvero l’umano, ma è questa una domanda che presuppone sempre una differenza di fondo. Al contrario dell’automa, il robot invece “non interroga più le differenze”, dal momento che “la sua sola verità è l’efficacia meccanica” (ivi: 65). Il robot ha del tutto assorbito quella differenza essenziale rispetto all’umano, che ancora motivava il fascino misterioso dell’automa, per esternarla nella sua funzionalità operativa, senza finalità esterna, nella produzione di una “realtà senza immagine, senz’eco, senza specchio, senza apparenza” (*ibidem*). Ora è l’umano a dover ripiegare nel robot — come Luciana Serra che meravigliosamente si incarna nell’Olympia e ne riproduce alla perfezione i movimenti meccanici.

Da qui il passaggio al terzo ordine della *simulazione* è pressoché immediato. A questo stadio, non solo l'immaginario, ma lo stesso reale è totalmente cannibalizzato dal sistema. Qui, le cose “non sono più meccanicamente riprodotte, ma concepite a partire dalla loro stessa riproducibilità” (ivi: 68), in un'inversione totale tra origine e finalità, la cui differenza era già stata annullata a livello della produzione. Siamo infatti nell'era del *modello*, non più inteso come fine ideale, trascendentale del segno, ma come “finalità anteriore” (*ibidem*): matrice di un sistema di differenze, di opposizione distintive, attraverso un meccanismo di continua rimodulazione e di calcolo combinatorio⁸. La mediazione lascia spazio alla *premediazione* algoritmica (cfr. Grusin 2017), come anticipazione e modellazione dell'esperienza prima che questa accada. La legge che regola questo ordinamento è una sorta di *codice genetico*, insito in ogni elemento del sistema in funzione della sua continua clonazione. Presa da questo verso, la simulazione è allora l'era dell'*iperrealtà*, della realtà aumentata, del più reale del reale, che non deve misurarsi che con se stesso: *equazione del mondo con il mondo*. A questo stadio, il feticcio non deve più trovare il proprio posto tra segno e realtà, rinascere dalle ceneri della loro dialettica ormai sintetizzata, ma è figlio legittimo di questa loro combinazione genetica. Esso è pienamente vita, compimento di quel percorso di estradizione o assorbimento della morte.

Nella successione degli stadi simulacrali, la morte da *principio* simbolico della vita e poi come sua *fine*, viene infine integrata come *termine* all'interno del sistema stesso, al pari di tutti gli altri termini che lo compongono. Fino alla *s-terminazione* — quarto stadio *frattale* del valore — che vede il ritorno della morte, irradiarsi attraverso tutto il sistema: ogni cellula impazzisce e si rivolta contro se stessa, colta da un movimento involutivo e di propagazione *metastatica*⁹. È questo il destino ineluttabile di ogni sistema che raggiunge il grado massimo di coerenza e perfezione: nella sua totale profilassi, non può che sviluppare una virulenza interna, così che “basta una minima spintarella per farlo affondare” (ivi: 14). La morale della storia, così come l'invito che Baudrillard ci fa alla fine di questa: “Bisogna spingere le cose al limite, dove del tutto naturalmente esse si capovolgono e si sfasciano. Poiché al culmine

⁸ Baudrillard riporta qui le brillanti parole di McLuhan (1964: 116): “Il matematico Leibniz vedeva addirittura nell'eleganza mistica del sistema binario di zero e uno l'immagine della creazione. Secondo lui infatti l'unità dell'Essere Supremo che agisce nel nulla mediante funzione binaria sarebbe stata sufficiente a far sgorgare dal nulla tutti gli esseri”.

⁹ Una formalizzazione del quarto ordine simulacrale in questi termini si può ritrovare in Baudrillard (1990).

del valore si è più vicini all'ambivalenza, poiché al culmine della coerenza si è più vicini all'abisso di rivolgimento" (*ibidem*).

2.3. *Una vita di sacrifici – Ovvero: Accontentarsi degli avanzi*

Il fascinoso percorso tracciato da Baudrillard, a tratti iperbolico ma sempre estremamente sottile, è qui utile per delineare una sorta di storia del feticcio, delle sue trasformazioni e *transustanziazioni*, del rapporto con il suo gemello diverso segno, e del loro gioco speculare tra vita e morte. Come abbiamo visto lungo la progressione degli stadi simulacrali, ciò che è abolito dalla significazione non è la morte — destinata a tornare più violentemente che mai — ma la possibilità di uno scambio simbolico con questa, vale a dire la possibilità di una reversibilità tra vita e morte, di una logica dell'ambivalenza e del contro-senso, *al di qua* del regime del senso unico, della positività della vita specificamente umana, e di tutti quei valori ideali sempre più astratti e fantasmatici che si stagliano sulla carneficina della significazione.

Per ovviare a tutto ciò, Baudrillard avanza una strategia "patafisica": una teoria delle soluzioni immaginarie come unica arma possibile "contro un sistema iperrealista", al fine di affrettare il "rivolgersi del sistema contro se stesso" (ivi: 15). A fronte della morte che, per quanto apparentemente esclusa, permea tutto il sistema, bisogna rispondere con la stessa arma, nella modalità della sfida e del rilancio, poiché "la morte, forse, e soltanto essa, la reversibilità della morte è d'un ordine superiore a quello del codice" (ivi: 14). Il feticismo *in parte* — e come sempre nella sua distintiva *parzialità* — sembra rispondere a questo invito, e accettare la sfida mossa da Baudrillard.

Come si è visto l'attitudine feticista è a recuperare i resti dei processi di significazione e di umanizzazione per farne a sua volta materiale di un rituale di morte che sembra in tutto e per tutto riprodurre quello dello scambio simbolico. Così i feticisti hanno a che fare con oggetti, animali, ma anche *umani-subumani*, riscattati dal trattamento che è solitamente loro riservato — quello della morte per sterminio, per macellazione, per oggettivazione o nel migliore dei casi per addomesticamento, reclusione e normalizzazione — in virtù di una morte per *sacrificio*.

Eppure c'è qualcosa di profondamente indegno e ancora più atroce nell'applicazione di un cerimoniale umano a ciò che umano *non è considerato*: "tutti i tentativi di vestire in modo strambo gli animali, di travestirli e di ammaestrarli secondo la commedia umana sono sinistri e malsani — nella morte ciò diventa francamente insopportabile" (ivi: 185). Ma perché questo atteggiamento di sdegno? Il fatto è che il feticismo non è che la ricostruzione teatrale

dello scambio simbolico attraverso degli elementi di scena a cui di fatto non è data la possibilità di prenderne effettivamente parte, di rispondere simbolicamente. Nel cerimoniale feticista, al pari di un cabaret circense, l'animale o l'oggetto non è affatto nobilitato, ma semmai ulteriormente mortificato: ne è ribadito lo stato di cattività, la distinzione rispetto all'umano. Allo stesso tempo, proprio nel marcare questa linea di separazione, il feticismo ne *rivela* l'arbitrarietà e con questa la possibilità di un'*inversione* malefica:

Nella bestia che s'impicca, in virtù del segno e del rituale è un uomo che viene impiccato, ma un uomo tramutato in bestia come per magia nera. [...] Uccidere una bestia nelle forme umane scatena una mostruosità equivalente nell'uomo, che diventa vittima del suo stesso rituale [...] L'istituzione della giustizia, con la quale l'uomo pretende di tracciare una linea tra se stesso e la bestialità, si ritorce contro di lui. Imporgli [all'animale] questa forma significa cancellare il limite tra i due, e abolire di colpo anche l'umano.

La direzione sacrilega di questo atto feticistico si differenzia dalla *reversibilità* dello scambio simbolico e non sembra affatto portare alla risoluzione delle differenze così come avviene nel sacrificio. Nei rituali delle popolazioni primitive, venivano sacrificati animali e bestie di ogni tipo, proprio perché queste *non erano considerate tali* e, per quanto non umane, comunque ritenute degne del rituale di morte, attraverso cui veniva garantito lo scambio non solo con il divino, ma prima di tutto con le bestie sacrificate, letteralmente rese sacre. Non è questo il caso del feticismo moderno, che non permette un'effettiva irruzione della morte all'interno del sistema di senso fondato sulla sua esclusione. La pratica feticista si limita a recuperare quanto già mortificato ed escluso dall'orizzonte umano, senza di fatto reintrodurlo, ma posizionandolo su questa linea di difesa, al fine di rafforzare la coerenza interna del sistema, aumentarne il livello di convenzionalità, e di conseguenza garantendo la più assoluta *osservanza* della sua regola arbitraria — senza più dover ricorrere alla legge, al riferimento a una trascendenza, che in linea ipotetica apre alla possibilità di trasgressione.

Preso da questo verso interno, che corrisponde al suo più alto grado di *perversione*, il feticismo non solo rappresenta una parodia del rito dello scambio simbolico — il tentativo caricaturale di inscenare l'umanità del *nonumano* — bensì una messa in scena del dominio strettamente umano, una ritualizzazione della regola d'interdizione su cui questo si fonda e per cui, *aldiquà* dell'interdetto, "l'uomo è puramente la caricatura immonda del mito dell'animalità che lui stesso ha istituito" (*ibidem*). Messi al bando gli oggetti e le cose, messi a morte gli animali, le bestie e la stessa morte, l'essere umano si taglia

come unico attore protagonista sulla scena liberata; singolarità irriducibile allo scambio simbolico proprio perché priva di qualcosa con cui scambiarsi, di un'identità da consumare: l'umano è il risultato osceno di tutto ciò che non è, che gli sta intorno e ne minaccia i confini — l'unica cosa che gli è propria.

Non sbaglia allora l'umano a cercare il *sensu* del suo esistere oltre i suoi confini, ma fa di questo *aldilà* un semplice terreno di conquista e progressiva espansione, mai di scambio simbolico: tutto deve ritornargli indietro sotto forma di valore e appropriazione del valore, ogni cosa deve essergli funzionale, sotto forma di segno nell'unico *sensu* possibile della sua funzione: quello che guarda e riguarda l'umano. Così quest'ultimo istituisce il dominio politico dell'economia, ma anche un dominio della significazione intesa come *economia politica del segno*¹⁰, al vaglio del quale tutte le cose progressivamente devono passare. È una storia che abbiamo già visto nella sezione precedente a questa, ma come già sappiamo c'è qualcosa che non si presta a questo assoggettamento: è la morte; l'*uomo moderno* lo scoprirà a sue spese (si veda sempre sopra), mentre il *primitivo* sembra che lo sappia già e cerca di ovviare *in parte* a questo, senza tuttavia riuscire del tutto a non cadere in feticismo.

Di nuovo, un approfondimento sul rituale del *sacrificio*, attraverso la lettura che ne fa altro autore *spericolato* come George Bataille (1967[1949]) ci è ora utile a individuare l'origine di questo fenomeno non solo specularmente alla logica della significazione, ma precedentemente a questa. il punto di partenza per Bataille è la "materia bruta" — una sorta di *continuum* pre-semiotico — intesa come "effervescenza della vita" (ivi: 64), fonte inesauribile di un'energia cosmica in continua espansione, potenzialmente illimitata e "sempre al limite dell'esplosione" (ivi: 81). Questa energia, laddove non trova spazio per dare sfogo alla sua natura entropica, diventa *eccesso* che necessita di essere drenato, dissipato, affinché possa essere ristabilito l'equilibrio cosmico. È questo il senso del sacrificio, nella forma prediletta da Bataille di *dépense*, di dilapidazione del sovrappiù di energia vitale che è allo stesso tempo minaccia di morte, e quindi sacrificio come restituzione della vita alla morte, a riprova del fatto che la vita è sempre difettiva se la morte gli viene sottratta.

Si è infatti visto a più riprese che proprio dove la vita è designata come valore *assoluto* è questo il primo segno di una sua mortificazione. La pratica sacrificale, attraverso una nuova messa a morte, si pone l'obiettivo di "sfuggire a questo decadimento" (ivi: 105), restituendo la *parte maledetta* — quella che eccede la vita come valore — all'energia cosmica da cui proviene, "alla verità del mondo intimo [...] all'ordine divino" (ivi: 68-69). Il sacrificio rappresenta

¹⁰ Il riferimento è al libro di Baudrillard *Per una critica dell'economia politica del segno* (1972)

così una benedizione per la parte maledetta, strappata alla povertà delle cose servili, valorizzate esclusivamente in funzione della vita umana, per essere sacralizzata, ricompresa nell'ordine cosmico dove acquisisce vita di per sé. Al contrario della significazione che attribuisce valore umano alla cosa materiale *dopo* averle estirpato il valore materiale intrinseco, il sacrificio riconosce e consacra il valore proprio delle cose, *attraverso* la loro morte e la distruzione del valore.

Bataille riscopre nella contemporaneità una serie di pratiche che, seppur in modo apparentemente disincantato, oscurate dalla logica economica e semiotica, si rifanno a questa forma sacrificale: “il lusso, i lutti, le guerre, i culti, le costruzioni di monumenti suntuari, i giochi, gli spettacoli, le arti, l'attività sessuale perversa” (ivi: 44), sono tra gli esempi più emblematici di una società contemporanea che si muove ancora al di là delle regole della crescita, dell'interesse calcolato e dello scambio di equivalenze o differenze altrettanto codificato¹¹. Con Bataille, si potrebbe addirittura dire che questa morale del valore (e del lavoro), sia essa stessa il prodotto, o addirittura lo scarto, l'eccesso, di una logica delle *dépense*, che eccede e precede qualsiasi sistema di valori e di differenze sociali. È difatti l'atto di bruciare valore, la possibilità di una sua dissipazione, ciò che afferma il prestigio di pochi sui molti costretti al suo accumulo.

Nelle società arcaiche, ben prima dell'istituzione dell'economia politica (anche di quella del segno), avveniva lo stesso. Non solo la *dépense*, ma anche la dinamica del *dono*, nella forma del *potlach*¹² a fondo analizzata da Marcel Mauss (1925), istituiva un sistema di reciprocità sociale, basato sul passaggio di un oggetto che acquisiva valore in funzione della sua cessione, obbligando chi lo riceveva a fare altrettanto; il privilegio di un soggetto si affermava quando il circuito veniva interrotto, ossia quando per l'altro diveniva impossibile contraccambiare il dono simbolicamente. Similmente, in ambito più strettamente religioso, sono pochi privilegiati ad essere addetti al rituale del sacrificio attraverso cui a essere redenta non è solo la cosa ma la vita di chi la

¹¹ L'apparente negatività di alcune di queste pratiche non è etica, ma esclusivamente morale. Come sottolinea Davide Gatto (2017) nel suo commento al testo di Bataille, il tutto dipende dal punto di vista: da quello particolare del singolo, i problemi sono legati all'insufficienza delle risorse, ma dal punto di vista sociale generale, il vero problema è quello del loro eccesso. Ora, laddove risulta necessario arrestare il movimento sempre eccedente dell'energia, risulta anche possibile indirizzarne l'effetto, e decidere le modalità particolari di dissipazione dell'eccesso, ma — come sottolinea lo stesso Bataille —, “La nostra ignoranza [...] ci conduce a *subire* ciò che potremmo, se sapessimo, *operare* a nostro modo” (ivi: 75).

¹² A riguardo, si veda in particolare lo studio di Franz Boas (2010[1897]) sulla comunità nativa americana dei *Kwakiutl*.

sacrifica: “L’uomo è fin dall’inizio alla ricerca di una intimità perduta”, di una riconnessione “al movimento indistinto e incessante dell’universo [che lo] libera da qualsiasi rapporto servile con la realtà intorno a lui e gli consente quindi di assecondare il suo desiderio presente senza fare alcun conto del tempo a venire” (Gatto 2017).

Ma a ben vedere, non vi è nulla di intimo e originario né di autentico e liberatorio in questo ricongiungimento con la verità delle cose. Il lusso non è più vero dell’economia, lo sperpero del valore così come il valore stesso non appartengono alle cose, e la loro vita così anche la morte che viene data loro, “questa morte simbolica, sontuosa, non è inscritta, contrariamente alla morte biologica, in nessun corpo e in nessuna natura” (Baudrillard 1976: 174). Si tratta infatti dell’istituzione di un rapporto sociale, di una messa in comune della cosa al di là della discontinuità del valore e dell’individualità del soggetto, oltre l’equazione tra questi e la sua risoluzione, che inevitabilmente fa della cosa sacrificata un irriducibile *avanzo*. Afferma infatti Bataille (1967: 66): “non è necessario che il sacrificio distrugga propriamente [la cosa] che l’uomo dovette rendere cosa per il proprio uso. Basta che la distrugga in quanto cosa. [...] È sufficiente che la consumazione delle offerte, o la comunione, abbia un senso che non si lasci ridurre all’assunzione comune di cibo”. A essere qui in gioco è il metabolismo dell’intero gruppo¹³.

I riti sacrificali, se da un lato consistevano nella restituzione della materia al proprio ordine sacro, dall’altro prevedevano che quanto sacrificato non venisse totalmente devoluto agli dèi, ma che, in virtù dello scambio, una parte potesse tornare ad essere consumata umanamente, anche se in maniera diversa rispetto a un uso meramente funzionale, nutrizionale. Si tratta del *resto del sacrificio* (cfr. Volli 1997), ciò che avanza della cosa sacrificata e che diventa *il più* della cosa stessa — ed è precisamente in questo materiale di scarto, inerme ma eccedente, che possiamo individuare il feticcio. Solo il feticismo recupera e riscatta il *vero valore* materiale della cosa, senza sognare la materia originaria preesistente la sua messa in forma valoriale come fa il sacrificio — si accontenta di una parte, ma senza nemmeno fare di questa un materiale di consumo diretto — come contraltare terreno di un presunto valore della materia in sé.

¹³ Lo stesso vale per il cannibalismo: “I cannibali [...] non pretendono affatto di vivere allo stato di natura, o secondo il loro desiderio; pretendono semplicemente [...] di vivere in società. [...] Nemmeno un assorbimento di “forze vitali”, come pretende comunemente l’antropologia, passando semplicemente da un funzionalismo alimentare a un funzionalismo magico [...] il divoramento non è transustanziazione di mana a vantaggio di chi mangia — è un atto sociale (Baudrillard 1976: 151-152).

Ma la materia non ha in sé nessun valore, se non nelle operazioni di messa in forma e relazione che *definiscono* la materia come valore — quando questo in realtà si trova *a lato* della materia proprio in ragione di questa sua definizione formale; poco di più fa il sacrificio, che tenta di ridare vita alla materia nella distruzione del suo valore — ad avanzare è sempre la materia definita non più in funzione del valore, ma della sua eliminazione. Il feticcio è allora ciò che si salva da questo continuo lavoro di valorizzazione e mortificazione della materia: il *materiale* di avanzo marginale attraverso cui il valore può manifestarsi in tutta la sua vitalità *artificiale*.

La Bella e la Bestia è la storia di un dono rifiutato, non contraccambiato, della rottura di uno scambio simbolico. La versione Disney della fiaba (1991) inizia con un *excursus*, in un tempo mitico che precede il *c'era una volta* del racconto. In una notte di tempesta, un'anziana donna bussa alle porte di un castello in cerca di ospitalità; offre una *rosa* in cambio di ospitalità, ma il giovane principe inorridito alla vista della vecchia mendicante la scaccia violentemente. A questo punto la donna si trasforma in una bellissima strega: per vendetta allo sfregio subito, getta un incantesimo sul castello trasformando i suoi abitanti in *oggetti animati* e il principe in un'orrenda *bestia*. Solo se egli avrà imparato ad amare e a farsi amare prima che cada l'ultimo petalo della rosa incantata il sortilegio sarà spezzato; altrimenti la bestia e i suoi cortigiani saranno condannati alla loro vita inumana per sempre.

Molti anni dopo, l'arrivo improvviso della giovane *Belle* al castello dona qualche speranza di salvezza. Gli oggetti animati, ciascuno nel proprio ruolo, si prodigano per far nascere l'amore tra la bella e la bestia. I tentativi di acchiatare la bestia e di farla apparire come un vero principe, rendono l'uomo che fu una caricatura della bestialità che ora incarna, marcando ulteriormente la linea di separazione tra i due mondi. Dietro questo apparato posticcio di abiti e buone maniere, è l'animo della bestia a dover essere nobilitato, perché è di questo che Belle deve innamorarsi. La giovane donna è chiamata scambiarsi simbolicamente con questa disumanità e liberare così tutte le cose dall'incantesimo che le lega tenendole separate.

CAPITOLO III

MANI IN PASTA CHIRURGIA SPERIMENTALE E INGEGNERIA A EFFETTO

Dopo aver parlato di significazione e di sacrificio, in questo terzo capitolo si dà spazio a un altro concetto fondamentale per la definizione del feticismo: quello di *artificio*. La sua rilevanza per questo studio è rintracciabile già nell'etimologia del termine "feticcio". Questo deriva dal portoghese *feitiço*, a sua volta dal verbo latino *facere*, "fare", e quindi con il significato di "fatto" come participio passato sostantivato o, più precisamente di "artefatto", cioè prodotto di un lavoro, da cui il feticcio deriva la connotazione — troppo spesso usata come significato primario — di qualcosa di artificiale, di oggetto artificioso, e quindi *falso*. Tutti questi slittamenti semantici sono totalmente schiacciati da Charles de Brosses quando nel suo *Del culto degli dèi feticci* (1988[1760]) conia la nozione di "feticismo" per indicare e criticare il culto da parte di popolazioni e comunità della costa occidentale dell'Africa di oggetti inanimati, artefatti, a cui era indebitamente dato un valore religioso, sacro, *feticcio*. Tralasciando per il momento tutte le implicazioni dell'"immenso malinteso" (Iacono 1985; 2001) implicito nel concetto di "feticcio" — *nato per definire qualcosa per quello che non è* — si vuole ora risolvere l'ambivalenza costitutiva di questo termine facendo risalire proprio al suo etimo. Il percorso a ritroso è tracciato da Bruno Latour che, in aperta critica al feticismo così come concepito da de Brosses e da tutta l'epistemologia occidentale che ne fa seguito, scrive un piccolo volume interamente dedicato alla revisione di questa nozione: *Il culto moderno dei fatticci* (1996).

3.1. *Quel che è fatto è fatto*. Dal feticcio al fatticcio e ritorno

L'obiettivo finale di Latour è il ricongiungimento tra "fatto culturale", costruito socialmente e quindi artefatto, e "fatto naturale". Lo step preliminare di questo percorso consiste invero nell'interrompere il circolo vizioso tra "fatto naturale" e un altro tipo di fatto, "il fatto scientifico". Latour prosegue nell'intenzione di aprire "la scatola nera" dei fatti scientifici (cfr. Latour 1987: 319)

e quindi di “aggiungere del realismo alla scienza [...] Carpirla all’aura di mistero con cui certi epistemologi l’ammantano [...] dall’agiografia dell’epistemologia moderna, intenta a depurare nei propri laboratori teorici la scoperta scientifica da qualunque *residuo* [...] fino a consegnarla a una sorta di ontologia sperimentale: l’*in sé* dei fatti scientifici” (Latour 1996: 17-sgg.). Nello specifico, il problema individuato da Latour è che: “fatto naturale e fatto scientifico si rincorrono in cerchio per eludere l’ombra ingombrante di questa ambiguità che minaccia di trasformarli in *feticci* alienanti, finendo così per disegnare il cerchio magico che delimita i contorni della cosa in sé” (ivi: 17).

Accuse dense ed evocative quelle di Latour, che mette già in funzione una serie di termini cruciali per lo sviluppo della sua tesi e di quella di questo libro. Prima di tutto la questione del residuo tra fatto scientifico e naturale — uno scarto estirpato al di fuori del solco che concorrono a tracciare. Parzialità rimossa o riassorbita da una cosa in sé che si delinea in maniera altrettanto feticistica, come risultato di un lavoro di *depurazione* dalla ciò che la trascende e, allo stesso tempo, di costruzione della sua stessa *trascendenza*. Ciò che Latour mette in evidenza è che l’opera di depurazione portata avanti dalla scienza moderna sottende sempre un lavoro complementare di ibridazione, di costruzione di oggetti che resistono il rimando a uno dei due poli fondamentali dell’epistemologia moderna: *natura e società*. Tanto vale allora riconoscere le implicazioni reciproche, strettamente materiali, tra questi due poli astratti, vale a dire riconoscerne l’*immanenza* lungo lo stesso piano: il loro susseguirsi lungo un *circolo virtuoso*.

Fatto naturale e fatto scientifico, e fatto sociale a inseguire, non proiettano nessuna ombra lungo questo piano di immanenza, dal momento che la loro distanza è sempre già colmata da una serie di *faticci*. Non più semplici *intermediari* trasparenti, segni funzionali al rimando a uno dei due poli ideali, ma *mediatori* concreti che trasportano e traducono attivamente l’azione lungo tutto la catena di relazioni che costituisce la realtà sociale come un *collettivo* (cfr. Latour 1991; 2005). Secondo Stengers (1996: 44) i faticci “costituiscono una maniera di affermare la verità del relativo, ossia di ricondurre il loro potere a un fatto pratico e non alla verità di un mondo di cui una pratica si sarebbe limitata a scoprire l’accesso”. In particolare, Latour arriva a queste conclusioni a partire da una riesamina della pratica laboratoriale di Pasteur sul microbo, come fatto scientifico, esito di una “solida costruzione” (ivi: 18), e assieme come fatto naturale: in una sola parola, un faticcio.

Il termine *factische*, che gioca sull’omofonia francese tra la radice di *fétiche* (“feticcio”) e di *fait* (“fatto”), permette di ricondurre entrambe le parole alla loro etimologia comune e di superare così l’ambivalenza ideologica, tra fatto

reale e artefatto, implicita nella nozione di feticcio. Per Latour, riconoscere il valore proprio — *relativamente proprio* — dell'artefatto non è affatto ingenuo feticismo, ma piuttosto il “riconoscimento del fatto che siamo superati da quel che fabbrichiamo” (Latour 2002: 220). Questo superamento dell'artefatto non avviene su un piano che trascende la realtà — come effetto di un ribaltamento della dialettica tra soggetto e oggetto dettato dalla falsa coscienza — bensì, come si diceva, lungo uno stesso piano di immanenza. La pratica scientifica non è infatti concepita come un fare storico strettamente umano — *performance* del soggetto semiotico in funzione del proprio oggetto di valore — ma come attivazione di un circuito di delega dell'azione e trasferimento del suo effetto — ciò che in semiotica si definisce in termini di *manipolazione* e che si dispiega nella modalità del *far-fare*.

Dopo aver sviscerato la contraddizione interna alla scienza moderna, Latour allarga la prospettiva all'intera epistemologia della Modernità — costituita nel rapporto con l'*Altro* — individuando nell'oggetto feticcio, nell'emergere di questa stessa nozione, il nocciolo di tutta la questione. L'autore immagina allora una serie di dialoghi tra coloni e indigeni riguardanti la devozione di questi ultimi per una serie di oggetti inanimati, naturali o artefatti, e alle credenze che ne motivavano il culto. Per gli occidentali sbarcati lungo le coste dell'Africa subsahariana era inconcepibile che queste popolazioni primitive potessero attribuire qualità umane e addirittura essenza divina agli oggetti di loro produzione: un valore che non può che essere prodotto di una coscienza alienata del soggetto, “poiché secondo gli anti-feticisti l'effetto del feticcio non ha efficacia se non in quanto il suo fabbricatore ne ignora l'origine, deve essere capace di dissimulare totalmente la propria fabbricazione” (Latour 1993: 55).

D'altra parte, nel ribattere alle accuse avanzate dai coloni, gli indigeni si dichiarano totalmente coscienti del fatto che gli oggetti del loro culto sono stati prodotti e costruiti da loro. Più semplicemente, essi sanno che “il feticcio fa di meglio: modifica la qualità stessa dell'azione e del lavoro umano” (*ibidem*), e in questo modo la trascende, o meglio ancora la propaga. L'esploratore occidentale è sotto scacco; non può che dissimulare accusando l'indigeno di non capire il gioco o di essere in malafede. Ma è la prospettiva moderna che secondo Latour risulta perdente in partenza, affetta da una strana forma di strabismo, per cui “dopo aver invertito l'inversione dell'idolatria, dopo aver ‘retroproiettato’ la retroproiezione della forza, non è l'io, l'individuo lavoratore, che si ritrova all'arrivo, ma un gruppo, una moltitudine, un collettivo [...] sotto al fantasma appena dissipato del feticcio, l'umano illuminato intuisce che non per questo è solo” (ivi: 56-57).

Laddove i primitivi riconoscono direttamente, nella singolarità del feticcio, questa pluralità di attori, il soggetto moderno invece non fa che scambiare una trascendenza con un'altra: ora è il Sociale, altrettanto ideale come la coscienza del soggetto, a determinare il lavoro dell'attore umano, del tutto privato del proprio prodotto: "Se vi credete manipolati dagli idoli, vi si dimostra che li avete creati con le vostre stesse mani; ma se, fieri, vi pavoneggiate di poter creare liberamente, vi si dimostra che delle forze invisibili vi manipolano e dispongono di voi a vostra insaputa" (ivi: 59). Lo stesso infondo accade per quanto riguarda il fatto naturale, anch'esso inspiegabilmente oggetto di culto feticista; qui il soggetto umano è di partenza tagliato fuori e rimpiazzato dalla Natura, come altro polo ideale, non meno astratto delle false credenze che falsamente si crede ne motivino il culto da parte dei primitivi.

A questo punto, Latour riporta un racconto di Anantha Murthy ([1990] in Latour 1996), che vede protagonista un bramino di nome Jagannath nell'atto sacrilego di rompere lo *shaligram*: antica pietra di famiglia tramite cui la zia di Jagannath tiene legati e impiegati per i propri servizi un gruppo di paria. Una sera, presa la pietra dall'altare, il bramino pretende di farla toccare ai servi che fuggono spaventati e inorriditi; all'indietreggiare dei paria di fronte quella che Jagannath vuole mostrare loro essere solo una pietra, egli stesso si arresta sgomento:

Le parole gli si bloccavano in gola. Questa pietra non è niente, ma il mio cuore vi si è attaccato ed io l'ho presa per voi [...] Qual è il regalo che vi porto? Per la verità non lo so: è divenuto uno *shaligram* perché io ve lo presento come una pietra. Se lo toccate, diverrà una pietra anche per voi. Perché ve l'ho regalato, perché voi l'avete toccato, perché tutti devono essere testimoni di questo avvenimento, sul calare della notte questa pietra si trasforma in *shaligram*! Questo *shaligram* si trasforma in pietra. (ivi: 75)

I paria sanno benissimo che lo *shaligram* è solo una pietra, ma la sacralità conferita a questo oggetto inanimato è ciò che garantisce loro di rimanere umani e di non tramutarsi in pietra. Lo *shaligram* permette infatti ai paria di dare un senso alla loro azione servile, affermando la possibilità della loro stessa azione in cambio del potere che gli viene attribuito: la possibilità di un *far-fare* che riscatta il loro essere servi. Solo Jagannath, bramino moderno, non lo sa e pensa che nel rompere il *feticcio* possa spezzarne l'incantesimo che tiene

legati gli intoccabili, ma ciò che in effetti manda in frantumi è la catena virtuosa che la pietra incorpora in quanto *fatticcio*. Agli ordini del bramino sempre più insistenti, e alle sue urla indemoniate:

[I paria] avanzano meccanicamente, sfiorano questa cosa che Jagannath gli presenta e si ritirano immediatamente. Spossato dalla violenza e dalla delusione, Jagannath gettò lo *shaligram* di lato. Una grave angoscia era terminata in modo grottesco. Anche la zia poteva restare umana quando trattava i paria come umani. Lui aveva perso la sua umanità in un istante. Aveva preso i paria per delle cose prive di significato. Scrollava la testa senza accorgersi che i paria erano andati via. La notte rea scesa nel momento in cui aveva compreso di essere solo. Disgustato dalla propria persona si mise a camminare senza meta. (*ibidem*)

Come Latour, anche Volli (1997), per comprendere l'oscura efficacia del feticcio, riparte dall'etimologia del termine: dal verbo *facere* colto nel suo aspetto frequentativo, iterativo, di "fatticità", che indica una possibilità di azione a distanza, indiretta, "per analogia piuttosto che per causalità" (ivi: 48). Da cui "fattura" (e "fattucchiera"), esito della connotazione magica assunta dal termine nel latino medievale e nelle lingue volgari, e intesa come manipolazione stregonesca, profanatrice e artificiosa di elementi naturali o sacri. Questa azione manipolativa non è del tutto la stessa impiegata *sul* e *dal* feticcio latouriano; in quest'ultimo caso, l'azione consiste nello *spiegamento* della forza sprigionata dalla stessa azione lungo una serie di elementi in relazione per via di questo passaggio, e quindi nell'attivazione di un concatenamento di cause che dà luogo al feticcio e attraverso le quali si vuole *spiegare* il suo effetto feticistico. D'altra parte, il feticcio, come lo *shaligram*, sembra resistere questo suo dispiegamento, circuitando la catena di cause attorno a sé, sino a cristallizzarla nel suo singolare effetto.

Per cogliere la differenza è forse utile riprendere un'immagine mitologica. Efesto, dio greco del fuoco, della metallurgia, della *forza lavoro* — per usare forse impropriamente una mitica espressione marxiana — dietro la muscolarità delle sue azioni nasconde una raffinata abilità artigianale, una straordinaria manualità che si rivela nella perfezione chirurgica dei suoi artefatti. Un giorno egli forgia una rete così sottile da risultare invisibile agli occhi di chi, intrappolato nelle sue maglie, si sente mosso da un potere di cui non può comprendere la fonte. Se i moderni, incapaci di vedere la rete di Efesto che tiene assieme le cose, non potevano che cogliere la distanza tra queste, d'altra parte, Latour, ingannato dalla sua vista acuta, asseconda l'invisibilità della rete

e finisce per non vedere altro che una promiscua continuità tra le cose che vi sono impigliate. Per spostare l'attenzione dal *fatticcio* al *feticcio* è proprio alla rete che bisogna volgere lo sguardo.

3.2. *Che coincidenza!* Effetto-causa

Se il potere del fatticcio, pur non trovando spiegazione diretta nel lavoro di un soggetto umano, è ancora risultato di sistema di relazioni causali materiali, il feticcio lavora o è lavorato per analogia, vale a dire in funzione di un'efficacia simbolica che non è più subordinata alle leggi di natura. Infatti, laddove il concatenamento di cause non è colto nella sua organicità, ma solo parzialmente, nella relazione del tutto arbitraria tra due o più elementi, la manipolazione di uno di questi si riverbera *immediatamente* anche sugli altri. Più che di una probabilità matematica o di una certezza scientifica, il feticismo si avvale quindi di una regola liturgica, che proprio per questa sua totale arbitrarietà, esige una stretta *osservanza*. In questo modo, il feticcio allora si distacca dal fatto scientifico, come esito di una costruzione solida innestata direttamente sull'architettura del reale, per rientrare nel dominio del sociale, del puramente convenzionale, in un rituale che artificialmente mette in scena l'ordine naturale.

Il carattere artificioso del feticcio sta tutto in questa ridondanza o deviazione dell'azione e della sua forza materiale. È in questo modo che il feticcio *seduce*, nel senso etimologico di *seducere*, letteralmente “portare via” (e non “condurre a sé”, “attrarre”, come generalmente inteso, anche se quest'accezione rimane cruciale nel feticcio), e quindi di sviare, come fa il *diavolo* — letteralmente “colui che divide”. Come la mosca con la cornice, o il resto del sacrificio in rapporto alla cosa sacrificata, il feticcio tende a raddoppiare e quindi a rendere ambigue le *cause* del fatticcio, continuamente *rivelate* da un analogo raddoppiamento e sviamento dell'*effetto*. È questo un altro termine cruciale per la comprensione del feticcio, con il quale condivide la stessa etimologia e aspetto: dal latino *efficere*, come derivato di *ex-facere*, nel senso di “effettuare”, “rendere effettivo” che marca un'accezione operativa, quasi rituale, del fare.

L'operazione feticista, piuttosto che una manipolazione di forze reali, è una manipolazione dei *segni* di queste forze, come degli effetti che ne possono scaturire. È lo stesso tipo di trasfigurazione del lavoro materiale che attuiamo nei nostri gesti scaramantici, in tutte quelle operazioni codificate e scandite che rispondono a una serie di istruzioni, di dettami: *Che cosa toccare o non toccare?*

Come farlo? In che ordine? Regole di un gioco che mima quasi in modo parodico l'azione della natura, al fine di scongiurare o favorire determinati effetti. Le cause profonde sono sconosciute, e ci si limita quindi alla superficialità di queste operazioni pratiche che riorientano i flussi della realtà in una *combinatoria* di segni: "Che combinazione!" si esclama *non a caso* per celebrarne l'effetto. Il complesso sistema di *cause* si riduce così a una *coincidenza casuale* — anche questa esclamata — che non ha nulla del caso matematico, dal momento che la contingenza del suo effetto ci appare come un segno del destino.

Ciò che ci spinge a eleggere a feticcio potenzialmente qualsiasi cosa in cui ci imbattiamo fortuitamente è il fatto che questo trova senso effettivo nella successione di effetti di senso da cui emerge e che ci spinge a *farci caso*. Ma in quest'ottica, non si tratta mai di un caso che elude la volontà di chi vi si imbatte, poiché se la casualità è lì ad aspettarci è perché l'abbiamo sfidata a *manifestarsi*. Il caso oggettivo, come ultimo residuo della razionalità causa-effetto, è assorbito dal feticismo in un gioco che di fatto *non lascia nulla al caso*: tutto "si produce solo a condizione della sua regola, che non è affatto una restrizione della libertà rispetto a un caso 'totale', ma la modalità stessa di apparizione del caso" (Baudrillard 151-152) — come un effetto. Non importa se sottomesso alla legge meccanica della natura o a quella delle probabilità, *in ogni caso*, il fenomeno nel feticismo viene sedotto, sviato da queste cause razionali:

Preso in una serie di relazioni simboliche — non di connessioni aleatorie, ma di reti obbligate [...] Basta solo farne giocare i meccanismi [...] Il minimo segno, il minimo gesto ha un senso, il che non significa una concatenazione razionale, ma che ogni segno è vulnerabile da parte di altri segni, che ogni segno può essere sedotto da altri segni, che il mondo è costituito da concatenazioni inesorabili che non sono quelle della Legge" (ivi: 151)

Come nel caso del faticcio, ma in maniera *sensibilmente* diversa da questo, nel feticcio è implicata una modalità del tutto specifica del fare, del tutto orientata all'effetto, che si distacca dalla tradizionale concezione dell'azione come causa. Facendo nuovamente ricorso al lavoro di Volli e a un'analisi etimologica, l'*efficere* del feticcio è anche un *perficere*, vale a dire un "produrre", "far sorgere" o "far nascere", e quindi un "far sì che qualcosa avvenga, succeda, *si realizzi*" (Calonghi 1950: 938-939). Ma non si tratta di quella concezione heideggeriana dell'agire come "portare a compimento", cioè "dispiegare qualcosa nella pienezza della sua essenza, condurre-fuori a questa pienezza, *produrre*", per cui "può essere portato a compimento in senso proprio solo ciò che già è" (in Volli 1997: 84). "Noi non pensiamo in modo abbastanza decisivo

[questa] *essenza* dell'agire" — ammonisce Heidegger — e siamo così costretti a interpretarlo superficialmente "come il produrre un effetto, la cui realtà è valutata in base alla sua utilità" (ivi: 83-84). La stessa concezione di reale dell'*actual* inglese, dal latino *actus*, cioè il "frutto di un agire", o ancora dell'aggettivo tedesco *wirklich* che deriva dal sostantivo *Wirkung*, "effetto", laddove è la realtà, *Wirklichkeit*, a essere misurata dall'efficacia: *verum ipsum factum* direbbe Giovanbattista Vico precursore di Latour. L'efficacia consiste quindi in un fatto reale, così come la realtà sta nella solida efficacia dei fatti: non è qualcosa di già dato, *essenza* insita nella realtà della *cosa*, come *causa*, e che l'agire, il fare umano, deve aiutare a dispiegarsi, compiersi, a venire fuori, a *realizzarsi effettivamente*. Sta tutto qui il problema: la realtà può essere solo nel momento in cui si *realizza a tutti gli effetti*, in cui appare. L'apparenza non segue più la realtà, ma la provoca, la seduce: è la realtà che supera se stessa.

Come nota Volli, esiste tuttavia una ragione degli effetti, un calcolo o una previsione che manipola a proprio vantaggio le leggi della natura, le sue cose e le rispettive cause. Contrapposta al fare, si tratta della facoltà dell'*ingegno*. Ancora una volta l'etimologia risulta esplicativa: l'ingegneria è letteralmente "generare dentro", "concepire". Anche la mitologia può venirci nuovamente incontro: il riferimento è alla dea Metis, la mente, colei che sa più di tutti gli dèi. Ella genera la figlia Atena dopo essere stata inghiottita dal suo sposo Zeus, per scongiurare la profezia — dal carattere altamente *fatticio* — secondo cui la stessa Metis avrebbe dato alla luce un figlio destinato a superare e spodestare il padre.

Il concepire dentro di Metis, il suo ingegnarsi per portare alla luce la propria creatura nonostante la volontà di Zeus — dalla cui *mente* uscirà infine Atena — si oppone anch'esso al fare heideggeriano. Le cause mobilitate dall'ingegno sono quelle *efficienti*, vale a dire quelle che danno vita alla cosa in quanto loro *effetto*, con il quale intrattengono un rapporto di immediatezza — sono infatti dette anche cause *prossime*. L'effetto risulta quindi da una contingenza, frutto di una combinazione particolare di relazioni causali e talvolta casuali che, per quanto determinanti, non hanno alcun carattere di necessità profonda. Qualità necessaria riscontrabile invece negli altri tipi di cause che, a partire da Aristotele e per tutto il medioevo, venivano riconosciute come cause primarie o, più propriamente, *ultime* della realtà: causa *formale*, legata alla sostanza o all'essenza della cosa; causa materiale, legata a ciò di cui la cosa è fatta; e causa finale, in relazione allo scopo per cui la cosa esiste. Queste sono tutte determinazioni interne alla cosa a partire da un'istanza che allo stesso tempo le trascende — sia essa il soggetto umano o addirittura la volontà di Dio.

La gerarchia aristotelica delle cause, la cui direzione teleologica assumerà nel medioevo un carattere *teologico*, serviva infatti a spiegare la “cattiva infinità” delle catene causali *orizzontali* (quelle prossime), affinché la contingenza del fenomeno potesse essere trattata come risultato trasparente perlomeno rispetto al disegno divino (per quanto misterioso), come sua causa ultima. In quest’ottica, la causa precede ed eccede sempre l’effetto, la cosa generata, il cui senso, depositato nella profondità della cosa in sé, come sua essenza, come *causa sui*, deve sempre rimandare a una ragione esterna. Con il Rinascimento, il referente causale ideale è semplicemente spostato da Dio all’Uomo, ma la logica fondamentale non cambia, pur nel riconoscimento delle leggi di Natura, eletta anch’essa a un’ideale, simil divino, di trascendenza *nel* mondo.

È solo con il definitivo superamento della metafisica aristotelica, verso una concezione più propriamente scientifica della natura, almeno nella sua accezione moderna, che la questione si fa in parte diversa. A partire dalla rivoluzione scientifica nel Seicento, la causa non è necessariamente di ordine superiore rispetto all’effetto, dal momento che piccole variazioni anche casuali dell’ordine naturale possono avere effetti che si riversano su scala generale e globale. La teoria dell’evoluzione è forse l’esempio più emblematico di questa prospettiva moderna in contrapposizione a una lettura creazionista della realtà. Tuttavia, la casualità originale del percorso evoluzionistico è solo una sorta di ricalibratura di una visione sostanzialmente meccanicistica della Natura, che rimane in fondo legata a un’idea di necessità causale da rintracciare ora nell’organismo. In questa prospettiva allora, i fenomeni risultano sì più trasparenti rispetto alle loro cause più prossime, ma solo se concepite come cause ultime, installate nella profondità della cosa naturale come suo codice genetico.

Solo con il feticismo si assiste al totale superamento della causa o del caso nell’effetto. Ma questo non è il risultato di un progresso delle scienze o di un avanzamento epistemologico, bensì di una perversione della logica del sapere caratteristica di ogni epoca. D’altra parte, non bisogna nemmeno considerare il feticismo come un’attitudine *primitiva*, nel senso dispregiativo del termine, ma semmai come espressione di un sapere pratico alternativo, di un saper-fare *arcaico* che continua a manifestarsi storicamente, lungo un percorso parallelo deviante rispetto a quello delle scienze. Sempre in quest’ottica, senza alcuna pretesa di scientificità, si può però considerare un momento mitico *originario* in cui scienza e feticismo coincidevano prima di prendere le loro rispettive strade.

Nel mondo arcaico la prospettiva pseudo-scientifica dominante è quella che Blumenberg (1979) definisce come “assolutismo della realtà”: una visione

del mondo come infestato da una pluralità di forze e potenze superiori in parte controllabili e orientabili attraverso il feticcio. La virtù del feticismo sarebbe di non essere in grado di collegare e astrarre queste forze in un'unica divinità trascendentale o in un'idea di natura organica. Le forze sono così visibili solo nel momento della loro manifestazione sensibile e quindi esperite e credute come agenti isolati. Spiega de Brosses (1988: 219), "in questo modo di pensare è naturale attribuire loro [alle forze] solo un potere limitato a certi effetti [...] diventa allora naturale moltiplicarne il numero, perché possa corrispondere all'estrema varietà di fenomeni". Non vi sono allora cause, ma solo una serie di avvenimenti casuali, in cui la cosa apparirà come *causa sui* — non solo in sé, ma di *per sé* — e sembrerà assumere una sorta di comportamento soggettivo, acquisire autonomia e intenzionalità: quel *qualcosa in più* che ne motiva la feticizzazione¹.

Ma a differenza di de Brosses, il feticismo non è mai stato così ingenuo: il fenomeno, per quanto isolato dalla catena di relazioni causali che lo sostengono, è dispiegato in un sistema di relazioni alternativo, inteso ora nei termini di "rete universale dell'efficacia" (Volli 1997: 92); una strategia che ha talvolta portato anche alla costituzione di nuovi paradigmi scientifici e alla loro progressiva espansione proprio in funzione della messa a sistema di questi fenomeni inizialmente isolati. Più avanzato storicamente, ma sempre all'interno di un ordinamento feticista, è l'isolamento intenzionale di un fenomeno al fine di orientarne l'effetto o attivare una nuova catena di effetti. Si tratta di una logica o più precisamente una pratica abduktiva del tutto originale per cui, a partire dalla constatazione di un fenomeno (caso), si *prova* a inferirne e manipolarne la specifica porzione di cause (regola particolare) per sortirne un determinato effetto (risultato); un'operazione chirurgica sperimentale con un grado più o meno elevato di scientificità e di efficacia.

Dalle fatture stregonesche ai trucchi teatrali, l'obiettivo è sempre quello di deviare l'ordine naturale delle cose e di mettere in scena una sorta di "seconda natura"². L'effetto scaturito da questa macchinazione risulterà certamente opaco rispetto alla propria causa generale, ma — proprio come nel caso della

¹ Commenta Volli (1997: 92): "Solo a questo punto possiamo imputare a qualcuno le sue azioni, considerarlo responsabile di esse. Il re di Persia, che nella tragedia fa frustare il mare dopo il naufragio della flotta [...] E così per i numerosi processi intentati durante il medioevo a topi e cavallette responsabili di carestie".

² Realizzazione di quanto immaginato da Bovier de Fontanelle (1686: 12): "Io mi figuro sempre che la natura sia un grande spettacolo che somiglia a quello dell'Opera. Dal luogo dove sedete all'Opera, voi non vedete affatto il teatro com'è; le decorazioni e le macchine sono state disposte per fare da lontano un effetto piacevole, e invece sono state nascoste alla vostra vista tutte le ruote e i contrappesi che provocano tutti i movimenti".

rappresentazione artistica — questa opacità è utile comunque a far emergere l'artificio, la regola operativa ristretta che sta dietro al fenomeno proprio come fenomeno. Per comprendere meglio questo passaggio, può essere utile fare nuovamente riferimento alla mitologia classica. Nelle *Argonautiche* (in Fusillo 2012), Apollonio Rodio si sofferma a descrivere un oggetto prodigioso: si tratta di una palla, vecchio giocattolo donato a Zeus quando era bambino, e ora promesso da Afrodite al figlio Eros, per volere di Era, protettrice di Giasone, al fine di spingere il dio dell'amore a favorire l'eroe del poema; un vero e proprio circolo della manipolazione che si condensa ed esprime nella complessa articolazione dell'oggetto-feticcio:

Ti darò in dono lo splendido giocattolo di Zeus,
quello che gli fece la sua nutrice Adrastea
nell'antro dell'Idra, quando era ancora bambino,
una palla veloce. Niente di meglio potresti avere
dalle mani di Efesto. È fatta di cerchi d'oro,
e intorno a ognuno girano due anelli circolari,
ma le giunture sono nascoste; su tutte loro corre una voluta
azzurra. Se la prendi in mano e la lanci,
come una stella lascia per aria un solco splendente.

Le giunture, seppure nascoste, risplendono attraverso la voluta azzurra che le ricopre. L'invisibilità della rete di Efesto è di gran lunga superata dall'effetto scenico della palla concepita dall'ingegno di Adrastea — per altro nell'antro dell'Idra. La *riduzione* dell'effetto alla propria causa non ne limita affatto il fascino feticistico perché equivale al *dispiegamento* della causa tramite l'effetto. Infondo, nel feticismo non c'è differenza di ordine tra causa ed effetto: entrambi si realizzano nell'emergenza fenomenica dell'altro. A questo punto, poco cambia se grandi effetti scenici siano ridotti a piccole manipolazioni causali o se, viceversa, incredibili manovre ingegneristiche servano a generare piccoli effetti: il senso di meraviglia sarà lo stesso — è per questo che il premio Oscar è comunque dato ai *migliori effetti speciali*.

La fascinazione è infatti scaturita e allo stesso tempo circoscritta da una continua messa in scena della relazione causa-effetto. Metaforicamente, quest'ultimo è come il fronte del sipario, il lato che si rivolge *aldiquà* della scena, ma pienamente visibile solo a sipario chiuso. Ciò implica che l'emergenza dell'effetto, la sua efficacia, sia sempre legata al rimando alle proprie cause, seppur velate. D'altra parte, le cause, collocate alle spalle del sipario, nello spazio dell'illusione e dell'*apparenza*, sono ora trasfigurate in termini di marchingegno teatrale, *trucco* dall'effetto scenico immediato — anche questo

premiato dall'*Academy*. In questo regime di visibilità, non vi è mai propriamente un retroscena o un fuoriscena (questi sono i luoghi delle cose naturali), ma il tutto è continuamente *rivelato* dal sipario, che alterna la messa in scena della causa artificiale a quella dell'effetto artificioso³.

Questo gioco a nascondino sottende una valorizzazione *ludica* e, allo stesso tempo, *estetica* (Floch 1990) dell'oggetto-feticcio. Si tratta di una scomposizione e ricomposizione superficiale degli elementi interni a un determinato meccanismo di significazione o di azione, al fine di pervertirne il significato profondo in un altrettanto determinato effetto di senso, avvalorato dal meccanismo della propria generazione, della propria manipolazione chirurgica, del proprio artificio ingegnoso.

Un buon esempio di feticismo inteso come passione per l'artificio ci è dato dalla serie antologica *Love, Death + Robots* (Netflix 2019 – *in corso*). In particolare, l'episodio "Buona caccia" (*Good hunting*), ambientato a Hong Kong al tempo del colonialismo britannico, in piena rivoluzione industriale, ci mostra le innovazioni meccaniche e tecnologiche di quel periodo attraverso un'estetica tipica della Cina imperiale e premoderna⁴. Il mix di aspetti temporali sul piano dell'espressione riflette un collasso temporale sul piano del contenuto della vicenda. La storia vede come protagonista una *donna-volpe*, un'esemplare di un'antica specie di demoni mutanti capace di sedurre e *possedere* gli uomini. Il progresso industriale ha tuttavia oggettivato il mondo, assorbendone ogni magia e trascendenza. Privata dei propri poteri e del proprio fascino ammaliante, la donna-volpe non può più mettere in atto la propria trasformazione demoniaca ed è ora lei a divenire preda degli uomini, *posseduta* da questi.

Il co-protagonista dell'episodio è il figlio di un vecchio cacciatore di demoni; giovane ma esperto operaio meccanico — una sorta di moderno Efesto

³ Il film *The substance* (Coralie Fargeat, 2024), non a caso vincitore dell'oscar per il miglior trucco (e candidato anche per i migliori effetti speciali), esemplifica e porta agli estremi la logica perversa di questa messa in scena: i corpi delle protagoniste Elisabeth Sparkle (Demi Moore) e del suo alter ego Sue (Margaret Qualley) sono *smostrati* a seguito dell'assunzione impropria della *sostanza* che avrebbe dovuto trasformarle nella "versione migliore di loro"; lo spettacolo *osceno* di questi corpi in decomposizione, in un'escalation di mutazioni che porta al finale *splatter*, è il modo migliore per esprimere e sovvertire l'*oscenità* propria dello spettacolo, dove l'esibizione voyeuristica del corpo della donna è destinata, con l'avanzare dell'età, a cedere il passo alla sua messa fuori scena.

⁴ Questa sezione è un riadattamento di un'analisi condotta con Cristina Demaria (cfr. Demaria e Piluso 2020), ripresa anche in un lavoro successivo (Piluso 2023).

— che mette all’opera la sua sofisticata conoscenza ingegneristica e le sue preziose capacità artigianali per costruire un nuovo corpo mutante per la donna-volpe, permettendole così di tornare a trasformarsi e di esercitare ancora il proprio fascino demoniaco. Il potere di questo corpo artificiale, modellato chirurgicamente direttamente sul corpo del demone, non è più legato alla sua natura magica, ma attivato tramite un articolato e sofisticato meccanismo tecnologico, di cui viene esposta l’incantevole sequenza in una delle scene più affascinanti dell’episodio. Se il padre-cacciatore mediava tra mondo terreno e universo magico, limitando le commistioni tra queste due sfere distinte, il ruolo del figlio è piuttosto quello di favorire l’emergere della magia del mondo a partire da una sua riconfigurazione tecnologica e di rilanciarne continuamente l’efficacia (cfr. Gell 1999). Più che usarla in modo strumentale, oggettivo e oggettivante, il ragazzo segue e si abbandona alla tecnologia, si fa incantare dal suo “prender magicamente vita”. Il vero fascino sta allora nello scoprire che dietro al mistero della tecnologia, dei suoi effetti speciali, non vi è né un soggetto umano, né un’entità trascendente, ma solo l’arcano di un meccanismo operativo virtuosamente esibito.

CAPITOLO IV

PERSONALITÀ MULTIPLA L'OGGETTO TECNICO TRA ESSENZA FUNZIONALE E FUNZIONE DISTINTIVA

Il capitolo precedente si è concluso con un esempio di alta ingegneria che ci permette ora di aprire alla questione dell'*oggetto tecnologico*, centrale per comprendere i meccanismi del feticismo contemporaneo. La tecnologia si presenta come massima espressione ingegneristica a partire dalla Modernità, ponendosi solo in parte in continuità con la tecnica, di cui risulta essere piuttosto una deviazione per certi versi postmoderna. Laddove la tecnica si collega a un fare essenzialmente umano, e quindi a una logica di produzione di un oggetto in funzione del soggetto, la tecnologia esaspera i termini di questa dialettica: il completo asservimento dell'oggetto tecnologico, la sua totale oggettivazione senza più alcuna traccia di soggettività residua, finisce per determinare l'impossibilità di un suo assoggettamento — a riprova del fatto che è proprio una postura *antifeticista* a generare il feticcio. Per il soggetto, viene quindi meno la possibilità di *riflettersi* nell'oggetto, colto in un movimento involutivo di *chiusura riflessiva* sul proprio *principio di funzionamento* e, come si vedrà, di esibizione di questo stesso principio.

4.1. Schegge

Sulla scorta degli studi condotti di André Leroi-Gourhan (1964) in ambito archeologico e antropologico, Emilio Garroni (1977) si muove a ritroso lungo il percorso evolutivo della specie umana per individuare il momento in cui la tecnologia afferma la propria autonomia rispetto alla tecnica, ponendo di fatto l'essere umano di fronte a un bivio. Da Leroi-Gourhan, Garroni riprende l'esempio del blocco di selce: materiale grezzo dalla cui lavorazione diretta il soggetto umano ricava un utensile, uno strumento con uno scopo pratico preciso e, più in generale, orientato al controllo e all'assoggettamento dell'ambiente circostante. In una dinamica del tutto analoga a quella della significazione, l'operazione tecnica sul blocco di selce, finalizzata alla produzione di un oggetto con un determinato valore d'uso, produce anche dei residui — nel

caso specifico, delle *schegge*: materiale di scarto per una nuova lavorazione e quindi oggetto in potenza. Secondo Garroni, il vero salto evolutivo si verifica proprio nell'attualizzazione di questa componente "metaoperativa" della tecnica — ciò che possiamo anche definire in termini di "tecnologia" — che si esplicita nella produzione di uno strumento che non ha fine in se stesso, ma nel creare indirettamente un altro oggetto. Allo stesso tempo, in questa (meta)operazione è rintracciabile un'attitudine riflessiva della tecnica, che sospende il riferimento a uno scopo immediato, magnificando le virtù del materiale attraverso e oltre la sua mera oggettivazione.

La riflessione pratica della tecnica sulle componenti del materiale operato, che Garroni definisce "metaoperatività" e che segna il passaggio alla tecnologia, può essere declinata in termini più propriamente semiotici come *valorizzazione ludica*. Come già visto sul finale del capitolo precedente, quest'operazione giocosa sul materiale della significazione non è direttamente finalizzata a un contenuto di valore, ma a una *valorizzazione estetica* dello stesso materiale significante, in ottica *ricreativa*. Con Pietro Montani (2005; 2005a), l'estetica è allora qui intesa come intensificazione dell'attitudine riflessiva della tecnica e, allo stesso tempo, esibizione della sua componente metaoperativa in quanto tale — ciò che lo stesso Montani definisce *arte* e di cui ci occuperemo più approfonditamente in seguito¹. Per il momento, ciò che ci interessa considerare è la tecnica come *artificio*, per cui la *messa in scena* della componente riflessiva della tecnica stessa avviene attraverso un oggetto tecnologico che progressivamente assume aspetto e fascino feticistico: espressione di un *narcisismo* che non lascia spazio ad altra riflessione.

4.2. *Specchio rifranto*. Integrità dell'oggetto e soggetto in frantumi

Prima di dedicarci in maniera specifica all'oggetto tecnologico e alla sua deriva *riflessiva* è utile partire dall'oggetto emblema della riflessione: *lo specchio*. A questo proposito riprendiamo il lavoro fondamentale di Jacques Lacan (1974[1948]), che analizza il processo di soggettivazione in età infantile durante il cosiddetto "stadio dello specchio". Questo corrisponde alla fase tra i sei e i diciotto mesi quando l'infante, ancora instabile e non in totale controllo delle proprie capacità motorie e propriocettive, si imbatte nella propria immagine lungo una superficie riflettente. Il momento risulta decisivo per l'identificazione primaria del soggetto, nel riconoscimento di sé attraverso la propria

¹ Si veda a proposito il capitolo 10 dedicato al feticismo nell'arte.

figura riflessa, in cui le parti del corpo appaiono per la prima volta come un tutto organico.

Tuttavia, lo stesso Lacan afferma che l'unione con la propria immagine riflessa è sempre controbilanciata da una nuova frattura, dal momento soggetto può infatti identificarsi soltanto dall'esterno in quanto oggetto della sua visione. Nello specchio appare un'unità che non sarà mai proprietà del soggetto, ma costituita esternamente: una percezione di sé che non si traduce in una propriocezione. Nasce in questo modo l'amore per ciò che si vorrebbe essere, la fissazione di un'immagine che il soggetto ricercherà per tutta la vita senza mai congiungersi ad essa. Uno *scarto* insormontabile, fonte di una lacerazione alienante che motiva l'invidia per chi, o *cosa*, è invece caratterizzato dalla pienezza e dall'assenza di questa mancanza: la propria immagine oggettivata, la figura del proprio corpo colta nello specchio in tutta la sua stabilità iconica (cfr. Angelucci 2017).

Sulla scia di Lacan, Baudrillard (1983) definisce l'oggetto proprio in virtù di questa sua seducente integrità: "l'oggetto non conosce lo stadio dello specchio [...] esso è lo specchio" (ivi: 127). Il suo potere assoluto sta nell'emanciparsi dal ruolo di parte alienata e subordinata al soggetto che vi si proietta, sino a frantumarsi, "a spezzarsi e a prendersi con la sua stessa esca" (ivi: 129). Così il "cristallo si vendica" (*ibidem*): una vendetta servita fredda, nella più totale indifferenza nei confronti di un soggetto estremamente fragile, "non potendo che desiderare, mentre l'oggetto si fa forte proprio dell'assenza di desiderio" (ivi: 127). Esso non mira infatti a ricongiungersi e identificarsi con la sua controparte soggettiva, non vuole diventare altro, ma si accontenta ironicamente di rimanere se stesso — *così com'è*. L'oggetto rompe la catena *ermeneutica*, invertendo e pervertendo su di sé qualsiasi funzione di rimando esterno, in un ripiegamento riflessivo e assieme in un dispiegamento della *propria* immagine continuamente rifratta, *moltiplicata* — *più di quel che è* — a scapito di un soggetto *diviso* nello sguardo, nel corpo e nella coscienza.

Escluso e allo stesso tempo fatalmente legato a questa catena *ermetica*, il soggetto finalmente vi si abbandona fino a dissolversi. Infondo, è questo il senso del mito di Narciso nella versione di McLuhan (1964), successivamente ripresa da Baudrillard (1976)². Diversamente dalla vulgata comune, il giovane dotato di una straordinaria bellezza non si innamora *narcisisticamente* della propria immagine riflessa nell'acqua; egli si fa invece sedurre sino alla perdi-

² Il mito di Narciso verrà trattato nuovamente in seguito, nel decimo capitolo dedicato ai media.

zione da un'immagine che non è più la sua, ma dotata di una bellezza *superiore*. Nel tentativo di ricongiungersi a questa, Narciso smuove l'immagine che inizia così a riverberarsi lungo lo specchio d'acqua dal quale il giovane viene fatalmente assorbito. Tuttavia, si è visto come questa pulsione di morte, di dissoluzione e assorbimento del soggetto nell'oggetto rimanga sempre incompiuto, di fronte alla presenza di un inesauribile scarto.

Il soggetto tenta invano di superare la propria mancanza nel passaggio da un oggetto all'altro (*lacanianamente*, da un significante all'altro), di fatto reiterandola. Mancanza di mancanza che, d'altra parte, è ciò che definisce l'oggetto nella sua *integrità seriale*, verso cui continua a vertere il desiderio del soggetto, ora declinato in termini di passione verso "oggetti-feticci, sempre inseriti in un sistema di montaggio e smontaggio, in un codice, e pertanto circoscritti, oggetti possibili di un culto rassicurante" (Baudrillard 1972: 88). Nella dilatazione di una dialettica senza più possibilità di sintesi, di un mancato ritorno dell'oggetto come riflesso soggettivo, specchio e immagine del soggetto, quest'ultimo "non è più padrone della rappresentazione (*'I'll be your mirror!'*), ma operatore dell'ironia oggettiva del mondo" (1995: 79).

4.3. *Mani in tasca. Dal piacere della guida al dolce far nulla*

Il ribaltamento di ruoli tra soggetto e oggetto che si gioca attorno alla superficie dello specchio, è esemplificativa di ciò che accade con l'oggetto tecnico. Anche questo è inizialmente concepito come riflesso soggettivo, dotato di un valore pratico per cui si presenta come oggetto funzionale al soggetto e al suo operare tecnicamente sul mondo. Tuttavia, parallelamente al progresso tecnologico, a un intensificarsi della componente metaoperativa della tecnica, assistiamo a una regressione dell'oggetto funzionale su questo suo principio operativo, al punto che il soggetto non può che limitarsi ad assecondarne un'operatività ormai del tutto autonoma. La possibilità di *fare*, di una prassi storica che risalta la "funzione critica del soggetto", è così ridotta a un *far-fare*, all'attivazione della "funzione ironica dell'oggetto" (Baudrillard 1995: 79), che non è più quella di rimando al soggetto, ma semmai agli altri oggetti all'interno di uno stesso sistema conchiuso, di un mondo parallelo e incantato.

La questione del *sistema degli oggetti*, titolo del primo lavoro di Baudrillard (1968), è fondante per il pensiero dell'autore, il quale prende ad esempio proprio l'oggetto tecnico per mostrare come il suo inserimento in una forma sistematica comporti una perversione della sua funzione tradizionale. L'esacerbarsi del suo valore strumentale, *pratico*, oltre all'ormai demodé valore *mitico*,

per usare nuovamente la terminologia di Floch (1990), fa sì che l'oggetto tecnologico assuma ora una valorizzazione *ludico-estetica*, una funzione ambientale, o una *funzionalità* per dirla con lo stesso Baudrillard. L'autore porta avanti una serie di esempi di questo nuovo ambiente funzionale a partire dall'analisi degli oggetti nello spazio domestico.

Le case moderne si contraddistinguono per i loro locali aperti e liberalizzati; gli stessi oggetti d'arredo non sono più bloccati da una forma simbolica che li caricava di un contenuto di valore, costringendoli a gravitare attorno al centro della casa. Nemmeno gli specchi, ora limitati nel numero e privi di cornice, riflettono più verso l'interno. Il continuo rimando a quell'intimità domestica, cuore pulsante della casa e dell'ideologia borghese, si è ormai spezzato, così come il ritmo scandito dal vecchio orologio a pendola — altro oggetto quasi del tutto scomparso e simbolo dell'appropriazione del tempo nello spazio della casa. In generale, la casa e i suoi oggetti non sono più investiti dall'immagine del soggetto umano, e così posseduti, ma attivati dal calcolo, dall'asestamento di un inquilino che non è né proprietario e né propriamente fruitore, bensì *in-formatore* dell'ambiente domestico. Assume egli stesso una funzionalità omogenea allo spazio, a sua volta “manipolato nell'equilibrio tattico di un sistema” (ivi: 31), o *ecosistema* per marcarne il portato ambientale³.

L'exkursus sull'oggetto domestico serve a Baudrillard per tornare a focalizzarsi sull'oggetto tecnico, che secondo l'autore è la migliore espressione della funzionalità ambientale assunta dall'oggetto moderno. Si parte dal cosiddetto “livello tecnologico”, da dove è possibile analizzare il principio di funzionamento, l'*essenza* dell'oggetto tecnico, scandita in una serie di *tecnemi* quali elementi di un sistema astratto analogo alla lingua con i suoi *lessemi*. Come nel caso della lingua, la coerenza sintattica interna a questo livello non trova mai riscontro diretto nella realtà concreta; le pratiche d'uso quotidiane non possono infatti essere ridotte a un'analisi strutturale, dal momento che queste stesse pratiche spesso minano lo statuto puramente oggettivo dell'oggetto. Nonostante ciò — precisa Baudrillard in un nuovo ribaltamento di scena — ciò che caratterizza l'oggetto tecnico e industriale, in opposizione all'oggetto

³ La stessa *sostanza* dell'oggetto domestica, intesa prima come sua *essenza* propria (sostanza del contenuto), anche se sempre ricondotta a un'ideale trascendentale di casa o di soggetto, assume nella casa moderna il suo significato più *superficiale* (sostanza dell'espressione): è il tipo di materiale dell'oggetto, ma anche il suo colore e *calore*, come caratteristiche *inessenziali*, non proprie dell'oggetto, ma della forma che mette in relazione gli oggetti tra loro sino a comporre l'ambiente domestico nel suo insieme. Si tratta comunque di effetti di senso, particolari e d'insieme, scaturiti da una manipolazione di elementi e dalla loro combinazione. Solo relativamente a questa *palette* ha senso parlare di “luce calda”, di “colore freddo”, o di tutta una serie di espressioni sinestesiche che rivelano la loro natura sintetica e artificiosa.

artigianale, “è che l’*inessenziale* non è più abbandonato alla casualità della domanda e dell’esecuzione individuale, ma che è sempre reintegrato e sistematizzato dalla produzione, che assicura la propria finalità grazie ad esso” (ivi: 13, *corsivo mio*)⁴.

Il senso dell’oggetto non può quindi ridursi alla sua *essenza*, al suo significato astratto dalla profondità della sua struttura interna, ma legato alla relazione di tipo estetico che intrattiene con uno specifico utente/interprete: quell’*inessenziale* che allo stesso tempo non è mai contingenza del momento, ma preventivamente integrato ed espresso nella sua stessa struttura formale. Ciò fa dell’oggetto non solo un particolare “supporto formale d’iscrizione” segnica, ma un corpo dotato di una certa “morfologia prassica” (cfr. Fontanille 2008), cioè di una forma materiale che invita alla manipolazione tattile, al coinvolgimento aptico, ma che di fatto limita il richiamo estetico all’esperienza ottica della propria corporeità: apparenza reificata e assieme cosa resa apparenza, *figura del corpo*.

Non è allora un caso che nella progressiva evoluzione tecnologica degli oggetti tecnici, appare evidente come all’utente sia richiesto uno sforzo regressivo, una gestualità sempre più ridotta, a distanza o indiretta. Si pensi a tutta una serie di dispositivi telecomandati sino ad arrivare alle fotocellule, dove è il semplice rilevamento della nostra presenza a colmare un vuoto d’azione effettiva. Lo stesso principio di funzionamento era al suo stato embrionale già caratteristico degli oggetti tecnologici descritti da Baudrillard ormai sessant’anni fa: la loro *miniaturizzazione*, la stilizzazione delle forme verso una maggiore maneggevolezza non li rendevano di fatto più adatti alla mano intesa come organo prensile — di cui gli oggetti avrebbero dovuto costituire la naturale estensione — ma piuttosto agivano come una sorta di schema d’uso, una *tattica* integrata lungo la superficie tattile degli stessi oggetti, che “si profilano in funzione di questa significazione morfologica astratta” (ivi: 62).

È questo il paradosso della manipolazione che si *rivela* dietro la sua veste contemporanea di *digitalizzazione*. Di fatto, non vi è mai collusione, ma piuttosto un’allusione al corpo, *sedotto e abbandonato* — solo le forme finiscono per *sposarsi* tra loro: “oggi il corpo umano sembra essere presente solo come

⁴ L’autonomia del sistema tecnologico i distanzia così da quella del linguaggio, dal momento che, “la denominazione oggettiva e la connotazione (da cui l’oggetto è investito, commercializzato, personalizzato, attraverso cui giunge all’uso ed entra in un determinato sistema culturale) non sono, nelle attuali condizioni di produzione e consumo, strettamente dissociabili” (Baudrillard 1968: 13). Se ne deduce che, “il sistema degli oggetti (contrariamente al sistema della lingua) non può essere descritto scientificamente se non nella misura in cui lo si consideri come risultante dell’interferenza continua di un sistema di pratiche su un sistema di tecniche” (ivi: 14).

ragione astratta della forma realizzata dell'oggetto funzionale [...] la funzionalità non è più l'imposizione di un lavoro reale, ma l'adattamento di una forma a un'altra" (*ibidem*). Di fronte all'oggetto funzionale il soggetto diventa disfunzionale sino a quasi scomparire: "il corpo umano delega soltanto i segni della sua presenza agli oggetti il cui funzionamento è autonomo" (ivi: 61). Con l'oggetto tecnologico digitale giunge così a compimento l'inversione feticistica tra soggetto e oggetto innescata culturalmente con la nascita di questa dialettica nella età moderna e, a livello individuale, con la dinamica dello specchio in età infantile. Il tentativo del soggetto umano è quello di ripristinare il proprio controllo, il proprio sguardo oggettivante sull'oggetto: un atteggiamento che, come già visto, non fa altro che rilanciare la stessa dinamica feticizzante.

Un esempio calzante è quello relativo alla macchina, oggetto tecnico/tecnologico per eccellenza, un vero e proprio "mito d'oggi" (Barthes 1957). L'automobile sembra non opporre resistenza alla proiezione fratturante del soggetto umano, alla sua parcellizzazione in una serie di elementi tecnici (i *tec-nemi* di cui sopra) che lasciano presupporre una loro funzionalità autonoma rispetto alla macchina nel suo complesso. Questa strategia di decostruzione, oltre a celare l'angoscia di un rapporto personale con l'oggetto, implica la discontinuità della sua fruizione, la sua frammentazione in una serie di gesti senza ritmo: *io sterzo, io freno, io accelero*. Se il cosiddetto "piacere della guida" un tempo era dettato perlomeno dall'armonia tra questi movimenti soggettivi, questa va via risolvendosi in una sintassi sempre più oggettiva sino alla sua completa oggettivazione nelle macchine automatiche (*auto-mobili!*) contemporanee, in cui il conducente diventa elemento funzionale quanto inessenziale della vettura. L'oggetto automatico o automatizzato diventa così il protagonista di una nuova mitologia: "il sogno di un mondo asservito, di una tecnica formalmente compiuta al servizio di un'umanità inerte e sognatrice" (ivi: 134).

Obliterato o integrato il ruolo del soggetto, quella tra oggetto parziale e oggetto singolare è la sola dialettica possibile, che trova nell'oggetto automatico la propria sintesi o modello ideale. Da un lato, (i) l'automatismo è l'astrazione ed esternalizzazione di una serie di funzioni pratiche interne all'oggetto tecnico che spesso si manifesta in una certa ridondanza funzionale, un'*iper-funzionalità*, che, d'altra parte, (ii) fa dell'oggetto automatizzato l'astrazione concreto di un intero sistema di oggetti tecnici, di fatto impedendogli "il superamento [...] in un insieme funzionale più ampio" (*ibidem*): è piuttosto l'insieme che si esaurisce nel singolo oggetto. Nella risoluzione di un sistema di cause, interne ed esterne, sull'automatismo del proprio effetto, l'oggetto

tecnologico supera la frammentazione a cui l'aveva sottoposto il soggetto, ritrovando esso stesso una sorta di integrità e autonomia soggettiva, che va oltre la questione strettamente funzionale.

Anche se in maniera residuale rispetto a quello artigianale, l'oggetto tecnico conservava ancora un certo grado di indeterminazione che in qualche modo gli permetteva di essere sensibile all'informazione da parte del soggetto umano. Ora, l'oggetto tecnologico ha totalmente interiorizzato il comando, ed esternalizzato sottoforma di totale autonomia: "L'uomo non proietta più negli oggetti automatizzati i suoi gesti, la sua energia, i suoi bisogni, l'immagine del suo corpo, ma l'autonomia della sua coscienza, il potere di controllo, l'individualità specifica, l'idea della sua persona" (ivi: 136). In questo passaggio riecheggia un classico tema metafisico, per certi versi teologico: quello dell'essere umano a immagine e somiglianza di Dio — riproposto ora in chiave moderna: quello delle cose come immagine del soggetto umano, ovvero del soggetto umano come immagine di tutte le cose, di tutti gli oggetti soggettivati e umanizzati, non solo personali, ma personalizzati, divinizzati.

L'oggetto tecnologico, pur nella sua assoluta mondanità, si carica di un valore sacro ed è così capace di esercita il proprio fascino feticista, nei termini di una "soddisfazione esoterica calata addirittura nel quotidiano" (ivi: 135), sino alla nostra più totale *indifferenza*. Se il divino conserva ancora una differenza nei confronti del soggetto umano, motivato a colmarla tramite l'oggetto sacro, quest'ultimo, nella sua veste tecnologica, ha assorbito lo scarto solo per farsi esso stesso scarto. Nella sua *indifferenza* — comunque sinonimo di *distacco* — nei confronti del soggetto umano, l'oggetto non fa che marcare la propria individualità soggettiva: "libero dall'animismo ingenuo e dalle significazioni troppo umane, l'oggetto trova gli elementi della mitologia moderna nella propria esistenza tecnica, attraverso la proiezione nella cosa tecnica dell'autonomia formale assoluta della coscienza individuale" (ivi: 136).

4.4. L'oggetto modello. Quando l'accessorio fa la differenza

Portando avanti il ragionamento di Baudrillard, si può dire che "l'automatismo è la personalizzazione *sognata* a livello dell'oggetto" (ivi: 137, *corsivo mio*). Infatti — prosegue l'autore — "in ogni oggetto si può porre tra parentesi il principio di realtà. Basta che si esaurisca la pratica concreta perché l'oggetto sia trasferito a livello di prassi mentale" (143); proiettato in una dimensione onirica, nel sogno *erotico* "di un mondo interamente funzionalizzato e insieme personalizzato, cioè rassicurante a tutti i livelli, in cui il potere astratto

dell'uomo possa incarnarsi fino al limite estremo senza giungere all'identificazione" (ivi: 146). Sofferamoci su quest'ultimo passaggio. L'oggetto sognato, la cui strumentalità pratica svanisce in favore di una strumentalità libidica, è fondamentalmente bloccato da questa somiglianza con l'essere umano, dal raggiungimento di un antropomorfismo e di una coscienza dietro alla quale si cela, nuovamente, una mancanza fondamentale: la realtà del sesso⁵.

Tuttavia, come visto in precedenza, l'oggetto non è mai *realmente* afflitto da questa mancanza: esso non ha un'ideale di sé che lo contrappone alla sua *iperrealtà* — solo il soggetto può sognarlo. Lo scarto reale, di natura biologica, è continuamente colmato dall'oggetto in virtù della sua autonomia funzionale e riproduttiva, dell'essere modello di se stesso⁶. L'oggetto tecnologico è infatti capace di pervertire questo scarto *essenziale* in una *differenza marginale*, che si misura nel rapporto con gli altri oggetti piuttosto che nel confronto con il soggetto umano. Una sorta di *vizio formale* rispetto all'automatismo come sua "forma più compiuta, più sublime" (ivi: 137), che toglie l'oggetto dall'impasse della somiglianza e dell'identificazione con l'essere umano, declinando l'antropomorfismo ideale nei termini di una *personalizzazione*. In questo modo, anche la *funzione esistenziale* dell'oggetto, quella che mira alla piena realizzazione del soggetto, è colta dalla stessa riduzione feticistica che caratterizza la sua funzione pratica.

Come già anticipato, nella sua evoluzione tecnologica, l'oggetto perde il proprio equilibrio e inizia a sviluppare troppe funzioni accessorie; infondo, nell'adempimento coatto di queste molteplici funzioni, l'oggetto "obbedisce soltanto alla necessità di funzionare" (ivi: 138), sino a divenire di fatto inutile. Oltre a questa debacle tecnica, la "proliferazione di particolari tecnici provoca una sconfitta concettuale" (ivi: 138): nascono così l'*aggeggio*, il *cosa*, l'*affare*, il *gadget*, che se in pratica non servono a niente, possono comunque continuare a servirci in altro modo. È infatti a questo livello di oggetti *iper-*, *ipo-*, *para-*funzionali che si istituisce la loro personalizzazione, in quanto oggetti personali a cui il soggetto rimane legato, dal momento che delega a loro l'espressione di una soggettività che di fatto non gli appartiene più. Dopotutto lo stesso vale anche dal lato dell'oggetto; ciò che lo personalizza, non è qualcosa di essenziale, di profondo, ma uno scarto che si situa a margine, a lato: un

⁵ Come si vedrà nel nono capitolo, specificatamente dedicato al feticismo sessuale.

⁶ Sino al caso limite del feticcio sessuale, in cui l'oggetto privo di sesso, prende il posto di quest'ultimo.

carattere *para*-oggettuale *parassitario*, dal momento che influisce negativamente, per difetto, sulla sua funzione essenziale o essenza funzionale⁷, ma che è vissuto come una differenza per eccesso, come una funzione distintiva.

Gli oggetti tecnologici, sempre più portatori di differenze marginali e inessenziali, a scapito di una specificità tecnico-pratico, riconfigurano il tradizionale rapporto industriale tra *Modello*, vale a dire ciò che può vantare un certo stile, e *serie*, i cui elementi hanno solo un valore d'uso. La commistione tra le due categorie emerge dal seguente esempio automobilistico, per cui si prende a *modello* la *Croma*, vecchia ammiraglia della *Fiat*, e come oggetto di serie una classica utilitaria come la *Uno*, *modello base* della stessa casa automobilistica torinese, più o meno durante lo stesso periodo di produzione. Come controesempio di *Modello* nel senso tradizionale del termine, si prenda invece una *Rolls Royce*; la vettura britannica risulta totalmente *fuoriserie* piazzandosi su un mercato del tutto diverso, quasi *trascendentale*, rispetto all'oggetto di serie meramente funzionale — tant'è che non esistono utilitarie marcate *Rolls Royce*; allo stesso tempo, la *Rolls Royce* è totalmente *fuorigioco*, non sedotta dalla logica delle differenze inessenziali, come quelle cromatiche o comunque strettamente decorative, con cui l'oggetto di serie cerca di emanciparsi — tant'è che “le *Rolls Royce* sono [tutte] nere” (ivi: 177).

Si tratta di un disfemismo; di fatto esistono *Rolls Royce* di diversi colori, e anche queste sono prodotte in serie, seppur ristrette, limitate. Il *Modello* tradizionale non è infatti privo di differenze marginali, di tratti particolari e attributi inessenziali che tuttavia non ne fanno un oggetto di serie. La differenza di statuto sta nel fatto che il *Modello* tradizionale è caratterizzato dalla coerenza tra tutti questi elementi: ciò che gli conferisce aspetto compiuto, originalità, stile. Al contrario, l'oggetto di serie, nel tentativo di emanciparsi dalla sua essenza funzionale, sviluppa il proprio carattere differenziale nella stessa forma seriale di partenza; qui la coerenza d'insieme è smembrata a vantaggio del gioco differenziale e seriale dei singoli elementi inessenziali: colore, forme, materiali, aggregati in una combinazione che stenta a raggiungere l'armonia del *Modello*. Allora, il nero della *Rolls Royce* non è il solo colore, ma è certamente *unico*, una sfumatura specifica, un'inflessione di un determinato aspetto come risultato di una sintassi. I diversi colori della *Uno* sono invece risultato di una “flessione sistematica di un paradigma” (ivi: 179).

⁷ Condizionandolo già a livello tecnico e sin dalla sua produzione come avviene nel caso della cosiddetta *obsolescenza programmata*.

All'interno di questo stesso paradigma, c'è il modello (con la "m" appositamente minuscola) della *Croma*: l'ammiraglia infondo appartiene alla stessa *famiglia* della *Uno*, e da questa è continuamente evocata, in un movimento ascendente, induttivo, ma anche ricorsivo, di continuo rilancio della serie attraverso il modello. Il rapporto tra i due si può scandire in due momenti o livelli: nel primo, il totale ripiegamento dell'oggetto di serie sulla sua funzione essenziale assorbe le rigide differenze di statuto dell'oggetto, per accentuare, a un secondo livello, una serie di differenze marginali, rispetto alle quali emerge un *modello di serie*, come differenza *assoluta*, tipo *ideale*: astrazione che accomuna tutti gli elementi della serie e si realizza in ciascuno di essi. È infatti "essenziale che il modello sia soltanto l'idea del modello. Questo permette al modello di essere presente ovunque nelle differenze relative e di integrare così tutta la serie" (ivi: 173). Contro il dispotismo del Modello *reale* (*Rolls Royce*), nella sua differenza essenziale rispetto agli oggetti seriali — essenzialmente indifferenti tra loro —, ogni differenza marginale dell'oggetto di serie — la *Uno* — diventa differenza specifica, modello a sua volta, matrice per una nuova produzione seriale — la *Croma*.

È a partire da questa seconda serialità che prende forma l'automobile *alla moda*, massima espressione di una sua *connotazione formale*. In maniera complementare all'automatismo, che si presentava come *connotazione funzionale* dell'oggetto tecnico, intensione della sua funzione pratica primaria nel sogno o nel mito di un oggetto autonomo e assoluto, la moda opera come estensione seriale e spettacolarizzazione delle differenze secondarie in un modello ideale, che di assoluto ha solo la differenza. È qui che si realizza la dinamica feticistica della personalizzazione dell'oggetto in quanto differenza; infatti, come scrive Baudrillard: "la coscienza non è in grado di personalizzarsi in un oggetto, sarebbe assurdo: si personalizza in una differenza perché rimandando a un'idea di singolarità assoluta (il "Modello") questa permette di rimandare contemporaneamente al suo significato reale, che è la singolarità assoluta del soggetto" (ivi: 173-174)⁸.

Concludiamo questo capitolo estremamente tecnico con un racconto dal respiro *mitico*. Nuovamente il riferimento è alla serie *Love, Death + Robots*; l'episodio finale della prima stagione, da buon mito, fa dialogare diversi aspetti

⁸ Così come per l'oggetto, anche per il soggetto, la singolarità assoluta è relativa: personalizzazione ed integrazione sono parte dello stesso movimento. Il focus, ora sull'oggetto tecnico e sull'oggetto di consumo in generale, si sposterà sul soggetto-consumatore nel capitolo dedicato al feticismo delle merci.

contraddittori dell'oggetto tecnico/tecnologico, dalla sua natura funzionale al tentativo di una sua umanizzazione, dal dispiegamento di una serie di attributi secondari sino al ripiegamento sulla sua essenza tecnica; il tutto tramite la storia di un misterioso artista che si fa chiamare "Zima Blue"⁹. La fama di Zima è legata all'uso enigmatico di una particolare tonalità di blu nelle sue strabilianti opere e installazioni: vero e proprio marchio distintivo dell'artista. In un'intervista concessa in occasione della sua ultima performance, Zima racconta come la sua arte sia sempre stata mirata alla ricerca di un contatto con il cosmo, motivo per cui la forma umana risultava essere "un soggetto troppo insignificante" — a differenza del colore blu, che invece si presenta come traccia autentica di questo principio e scopo universale. Zima è ora pronto a mostrare al mondo l'epilogo di questo suo percorso artistico ed esistenziale. La performance prende luogo in una piscina totalmente rivestita da mattonelle dalla celebre tonalità blu. Una volta entrato in acqua, Zima inizia a nuotare e il suo corpo a smembrarsi a ogni vasca, sino a rivelarsi per quello che era in origine: un semplice robot dedito alla pulizia di quella stessa piscina dal colore blu *Zima* — nome della ditta di piastrelle che ora appare marchiato su una di queste.

Il discorso che accompagna il sacrificio di Zima, il rituale di disgregazione del suo corpo, ha la tonalità di un testamento artistico: "Lascero quanto basta per apprezzare il mio ambiente. Da questo otterrò il semplice piacere di un compito ben eseguito. La mia ricerca della verità alla fine si è conclusa: sto tornando a casa". In un'inversione di rotta, scandita dall'alternarsi delle vasche, la fine del percorso artistico di Zuma coincide con la sua origine, con un ritorno alla sua essenza funzionale, al principio operativo di un modello di serie. A posteriori, l'espressione artistica di Zima viene privata di qualsiasi significato trascendentale o profondo, liberata da una finalità specificatamente umana: essa si riduce a un gesto seriale, al movimento ripetitivo e all'azione pratica di un banale oggetto tecnico. Di fronte a questo cerchio che si chiude, l'umanità si fa pubblico ammaliato e incantato, incredulo nello scoprire, dietro la misteriosa e strabiliante arte Zima, la macchinazione di un effetto: la meraviglia è ancora più grande.

⁹ Per un'analisi più approfondita dell'episodio si veda Demaria e Piluso (2020) e Piluso (2023).

CAPITOLO V

A TEMPO PERSO

RICERCA DELL'ORIGINE TRA MITI, STORIE E COLLEZIONI

Gli esempi sul finale del capitolo precedente mostrano come la *personalità* dell'oggetto funzionale — il suo farsi modello ideale o persino soggetto dotato di una coscienza propria — sia in effetti riconducibile a un gioco di smontaggio e rimontaggio seriale di elementi di base. Attraverso questa valorizzazione ludico-estetica, funzioni e aspirazioni dell'oggetto tecnico sono ridotte al suo modello di serie e a un principio di funzionamento. A partire dall'oggetto tecnologico, in questo capitolo, l'attenzione si sposta progressivamente sull'*oggetto mitico*, dotato di un valore *esistenziale* anch'esso suscettibile di una regressione *ad principium* — qui inteso nel suo aspetto più strettamente temporale come *origine* dell'oggetto ed espressione del suo passato. Nello specifico, si vedrà come il valore storico che l'oggetto mitico porta con sé possa attualizzarsi nel presente in diverse tipologie di configurazioni. Ci si soffermerà infine sulla *collezione*, sulla sua tipica configurazione seriale, in cui la dialettica della Storia non solo sembra arrestarsi, ma dissolversi lungo la serie di oggetti disposti e ordinati nello spazio della collezione.

5.1. *Sei un mito*

Gli esempi della *Fiat Croma* e di *Zima Blue* mettono in mostra degli oggetti tecnici che hanno già del potenziale mitico: le funzioni pratiche denotative di questi oggetti sono poca cosa di fronte alla loro connotazione di stile o, specialmente nel secondo caso, in rapporto alle sue qualità artistiche o mire esistenziali. L'involuzione di questo portato per certi versi umano in una semplice operazione di base non per forza va a discapito del carattere feticistico dell'oggetto, laddove questo principio operativo venga prontamente esibito. La messa in scena di questo momento originario può addirittura avvalorare la miticità dell'oggetto, poiché in grado di dissimulare le ragioni umane che motivano il suo operare facendole apparire come un proprio principio oggettivo.

È in questo doppio movimento di interiorizzazione della ragione esterna e di esternalizzazione, talvolta spettacolare, di una funzione interiorizzata che l'oggetto si fa mitico e feticcio.

Come insegna Roland Barthes nel suo studio seminale sulla mitologia moderna (1957), il significato mitico si nutre dell'evidenza spettacolare della sua espressione significante — a sua volta risultato di un rapporto segnico di primo livello — per apparire come valore ideale, necessità assoluta, al di là di ogni contingenza storica o sociale da cui ha di fatto origine. Secondo Barthes, il compito della semiotica è allora quello di svelare la natura ideologica del mito, in nome di una sorta di ragione primaria del segno, da indentificare nella sua funzione denotativa. Il problema di questa operazione critica sta a monte: se il risultato pronosticato è quello di ricondurre la trascendenza del mito alla sua infrastruttura, la premessa è comunque quella di un'astrazione dell'oggetto materiale a segno — ciò che lo rende di fatto suscettibile di una significazione, ideologica o meno. In questo senso, la denotazione non si trova a piano terra dell'impalcatura semiotica, ma costituisce piuttosto un primo livello di questo costruito teorico.

Con questo non si vuole di certo accusare Barthes di ingenuità, ma invitare a non fare un uso ingenuo della sua teoria semiologica, rilevandone gli aspetti impliciti. Nel focalizzare il proprio sguardo critico sul livello connotativo del segno, la semiotica tende a chiudere un occhio sull'operazione altrettanto ideologica che istituisce il proprio oggetto di analisi — il segno stesso — la cui arbitrarietà di fondo è al più proiettata sul significato denotativo, ossia introiettata nel suo contenuto in un vero e proprio "gioco a rimpiattino" (ivi: 200); una modalità ludica che allora non è solo una questione riguardante la mitologia, ma strettamente semiologica. Dietro l'apparire mitico del segno nella sua assoluta evidenza si cela una ragione esterna a questo che nella lotta contro le apparenze ideologiche rischia di venire nuovamente mistificata.

Rispetto al segno, il feticcio si può dire fa di peggio. Esso non si preoccupa di obliterare il momento istituyente, ma lo racconta come una sorta di *mito delle origini*. La questione qui non è quella di ricondurre le differenze marginali, connotative del feticcio, a una sua presunta essenzialità, interna all'oggetto, ma piuttosto di evidenziarne l'*aspetto di marginalità*, ossia di marcatura dei margini e dei confini che istituiscono il feticcio. È questo *principio formale* o questa *forma originaria*, già di *per sé* relazionale ed esterna, che il feticcio mette in scena. Il feticismo si avvale di un lavoro archeologico di scavo per riportare alla luce l'origine del proprio oggetto, la ragione del feticcio, che non è un'essenza depositata nelle sue profondità ma qualcosa di manifesto lungo la sua superficie materiale, nel suo *farsi corpo* e mostrarsi in quanto tale. Gli

Oggetti solidi narrati da Virginia Woolf ([1989] in Fusillo 2012) esprimono pienamente l'opera di mitizzazione del feticcio che passa dal suo aspetto corporeo, dalla figura del suo corpo per come improvvisamente appare, stagliandosi dallo sfondo indistinto:

[...] qualcosa di duro, una goccia piena di materia solida, e smosse poco a poco un pezzo irregolare, e lo portò alla superficie. [...] Era un pezzo di vetro, così spesso da essere quasi opaco; il mare lo aveva levigato al punto da eliminare ogni angolo e ogni forma, in modo che era possibile dire se era stato una bottiglia, un bicchiere, o il vetro di una finestra; non era altro che vetro ma era una pietra preziosa. Sarebbe bastato chiuderlo in un bordo d'oro, o forarlo con un filo di ferro, e si sarebbe ottenuto un gioiello; il pezzo di una collana, o una luce opaca e verde sul dito. Forse dopo tutto era veramente una gemma; qualcosa indossato da una Principessa di colore che immergeva le dita nell'acqua mentre era seduta alla prua di una nave e ascoltava gli schiavi cantare mentre remavano lungo la baia. Oppure le pareti di legno che racchiudevano un tesoro affondato si erano spaccate e girando da una parte e dall'altra alla fine gli smeraldi erano giunti a riva. [...] Gli piaceva, lo disorientava; era un oggetto così duro, così compatto, così definito in confronto al mare indistinto e alla spiaggia nebbiosa.

E ancora,

Ma com'era successo che quel pezzo di porcellana si rompesse in una forma così notevole? Un esame attento levava ogni dubbio: la forma di stella era accidentale, il che lo rendeva ancora più strano, e sembrava improbabile che ce ne fosse un altro simile. Sistemato all'altra estremità della mensola rispetto al pezzo di vetro che era stato tirato fuori dalla sabbia, sembrava una creatura proveniente da un altro mondo, fiabesco e fantastico come un Arlecchino. Sembrava facesse piroette nello spazio, brillando come una stella intermittente.

Il pezzo di vetro, così come la porcellana stellata, sono esempi che Massimo Fusillo (2012) usa per sottolineare le “due componenti fondamentali e anti-tetiche”, del feticismo, e cioè “la tendenza a proiettare sugli oggetti valori affettivi ed emotivi, che coesiste con la tendenza a valorizzarli invece nella loro autonoma e brutta materialità” (ivi: 47). La dialettica tra queste due tendenze è analoga a quella tra dettaglio e frammento, quali forme privilegiate assunte dall'oggetto feticcio. Se, come si evince dalla digressione narrativa sulla vita precedente del pezzo di vetro, “il feticismo lavora sempre sul dettaglio: lo valorizza, lo infinitizza, fa entrare nel suo microcosmo un intero macrocosmo di

passioni e narrazioni” (ivi: 9), è perché il dettaglio è l’intensificazione e drammatizzazione di una frattura originaria, di una cesura da cui l’oggetto emerge in quanto frammento materiale. In altre parole, la potenza “mitopoietica” dell’oggetto feticcio, “la sua trasfigurazione fiabesca” (*ibidem*), è sempre sostenuta dalla figurazione del suo corpo, della sua forma materiale, come esito di un taglio che definisce l’oggetto rispetto al fuori indistinto.

In questo doppio movimento, l’interiorizzazione della differenza è immediatamente esternalizzata e spettacolarizzata come identità mitica, originaria dell’oggetto feticcio. Il rapporto tra questi due meccanismi non è mediato o sviluppato lungo piani distinti (materia vs. ideologia; denotazione vs. connotazione; valore pratico vs. valore mitico), ma in una sorta di spirale fenomenologica, ad effetto (senza causa), dove l’essere dell’oggetto segue il suo apparire. Il feticcio infatti “produce come un effetto di condensazione e assume quel carattere di materializzazione visiva, che abbiamo anche nel sogno” (Mistura 2001: xxxvi). Ecco perché nell’oggetto che emerge nel presente, soprattutto se non dotato di una specifica funzione, tanto meno di un particolare valore simbolico “mitico” (nell’accezione semiotica ideologica del termine), ma ridotto alla brutalità della sua materia, inorganica, ci sembra ancora di più poter scorgere una sorta di vita passata, di originalità, *archè*.

Tornando a pescare da *Love, Death + Robots*, l’episodio “La notte dei pesci” è una rappresentazione efficace dell’immaginario mitico che il feticcio può sprigionare a partire dallo scavo archeologico delle sue rovine. L’episodio narra le vicende di due uomini in viaggio d’affari. Durante l’attraversamento del deserto americano verso una meta che rimane ignota, l’auto va in panne e i due si ritrovano bloccati in prossimità dei canyon, le cui forme frastagliate, scavate nella roccia, sono traccia della presenza dell’oceano in un tempo remoto. Al calar del Sole, forse per effetto allucinatorio, nel deserto attorno a loro iniziano ad apparire i fantasmi di pesci e di altre creature marine preistoriche che in passato abitavano quei luoghi. La fantasmagoria acquisisce progressivamente una dimensione ambientale, immersiva, al punto che il collega più giovane, attratto fatalmente dalla scena che gli si presenta ai suoi occhi, finisce catturato all’interno di questo *medium* marino ed ectoplasmatico. L’effetto scenico si basa sulla trasfigurazione dell’ambiente desertico, dimensione terrena arida e sterile, in un ambiente acquatico e per certi versi ultraterreno, di cui vengono svelati i misteri profondi e le incantevoli meraviglie. La consistenza *ologrammatica* delle immagini contribuisce a questa spettacolarizzazione mitizzante di

un passato autentico, di un ritorno al mondo *così com'era*, marcando, al contempo, l'aspetto allucinatorio e artificioso di questa sua messa in scena.

5.2. Qui si fa la storia

Gli esempi più suggestivi di immagini mitiche, per certi versi oniriche, ci sono dati dai *Passages* di Walter Benjamin (1982). È nel suo sguardo apparentemente ozioso da *flâneur* nella Parigi di inizio Novecento che Benjamin “intuisce con occhio goethiano il fenomeno originario della Modernità come epoca dell'autorappresentazione feticista” (Desideri 2001: 175). Il principale oggetto dell'opera benjaminiana è l'immagine dialettica, “quella forma dell'oggetto storico che soddisfa le esigenze che Goethe pone per l'oggetto di un'analisi: mostrare una vera sintesi. Essa è il fenomeno originario della storia” (Benjamin 1982: 532). Risulta difficile, forse anche scorretto, cercare di definire con rigore delle differenze tra l'immagine dialettica, oggetto dello sguardo di Benjamin, e il *nostro* feticcio, soprattutto a partire dall'interpretazione di un'opera, tra l'altro incompiuta, che procede per frammenti, immagini, che fuggono una stabilità teorica. Più efficace risulta tracciare delle corrispondenze di senso, a partire dal saggio di Fabrizio Desideri (2011) già citato che mette in dialogo i *passages* proprio con il tema del feticismo.

Le immagini dialettiche attraverso cui si articolano le varie parti dell'opera di Benjamin costituiscono “l'intreccio tra la ritmica delle forme storiche e le modalità della loro appercezione nella coscienza” (ivi: 175). In questo intreccio la merce, come emblema del feticismo moderno, gioca un ruolo fondamentale: “nel *passage* l'esposizione della merce si presenta appunto come un autorappresentarsi nell'apparenza feticistica della moda e della pubblicità” (ivi: 176). Questa riflessione tra presenza, rappresentazione, e autorappresentazione — che ha in nuce l'esplicazione di un movimento dialettico — costituisce per Benjamin una prima “*chance* di arresto del *continuum* temporale capace di conoscere-redimere l'oggetto storico, rendendo giustizia della vita compressa in esso [...] la sua relazione con l'arcaico e, con essa, la sua latente mitologia” (*ibidem*). Se ne deduce che, “l'immagine diventa dialettica e dunque autenticamente storica nell'istante in cui quel che è stato forma un'unica costellazione con l'adesso del divenir riconoscibile” (*ibidem*). Nelle parole di Benjamin (1982: 518):

Non è che il passato getti la sua luce sul presente o il presente la sua luce sul passato, ma immagine è ciò in cui quel che è stato si unisce fulmi-

neamente con l'adesso in una costellazione. [...] Solo le immagini dialettiche sono immagine autenticamente storiche, cioè non arcaiche. L'immagine letta, vale a dire l'immagine nell'adesso della leggibilità, porta in sommo grado l'impronta di questo momento critico e pericoloso che sta alla base di ogni lettura.

Nell'apparire dell'oggetto come immagine, emerge anche il suo contenuto arcaico, mitico, non più latente, ma manifesto alla luce di una nuova *costellazione*. È in questo passaggio da una relazione temporale a una configurazione spaziale che l'immagine si fa dialettica¹, e la dialettica immagine: "dialettica dell'immobilità" (ivi: 518). In questo modo, sottolinea Desideri (2001: 177), "sul filo sottile di una dialettica epistemologica tra riconoscimento del suo deposito mitico e selezione-costruzione degli elementi di attualità, Benjamin separa l'idea di 'immagine dialettica' sia dall'intemporalità della forma arcaica sia dall'assoluta fluidità di quella storicista", tipica della temporalità moderna. Tant'è che la Modernità è ora sintetizzata nei termini di una "storia originaria", dove il *novum* non è più solo ripetizione dell'arcaico, ritorno dell'identico (*di nuovo*), in una visione incantata e mitica della storia, ma autentica *novitas*, configurazione degli elementi arcaici in una costellazione originale e irripetibile. A tale proposito, commenta sempre Desideri:

L'immagine storica è dialettica nella misura della sua rammemorabile attualità. Ciò significa che la potenzialità critica del suo senso è conoscibile solo nell'adesso di un gesto che la strappa all'oblio [...] Colta tempestivamente, e il senso di questo cogliere sta nell'unità di ricordo e costruzione, la verità dell'immagine storica è conosciuta nel passaggio irripetibile dal non-essere della sua intrinseca *dynamis* all'essere dell'*energeia*: pura attualità. (*ibidem*).

Questo rivelarsi nel presente dell'immagine dialettica, distinto "da un riempimento oggettuale dell'intenzionalità soggettiva, conferisce alla conoscenza la forma aintenzionale del risveglio"², perciò — prosegue sempre Desideri —, "L'immagine dialettica si forma nel doppio movimento tra la penetrazione critico analitica del materiale onirico collettivo di cui essa è intessuta e la rammemorazione di quel potenziale di senso dimenticato nell'apparente chiusura della sua rappresentazione mitica" (*ibidem*).

¹ Poiché mentre la relazione del passato con il presente è puramente temporale, quella tra ciò che è stato e l'adesso è dialettica" (Benjamin 1982: 518).

² Scrive Benjamin, "L'utilizzazione dei elementi onirici al risveglio è il caso esemplare di pensiero dialettico. Perciò il pensiero dialettico è l'organo del risveglio storico" (1982: 18).

Seppur molte delle caratteristiche dell'immagine dialettica, del suo emergere in quanto effetto, in quanto attualizzazione ed esplicazione del proprio contenuto mitico, riecheggiano alcuni dei tratti dell'oggetto feticcio, l'ipotesi che si vuole avanzare è che quest'ultimo possa essere individuato, più propriamente colto, in un momento precedente — o in una direzione alternativa. Il feticismo naviga ancora in una dimensione mitica, onirica, d'incanto di fronte all'apparire dell'oggetto, che non si risolve nel risveglio storico, nella messa a sistema dell'immagine in una configurazione di senso superiore. La costellazione (ri)trova la propria *origine* a partire dalla disposizione dell'immagine dialettica nella prospettiva degli altri elementi astrali, ossia lungo uno stesso piano prospettico. In questa *mimesis* ricreativa del *continuum* originario, seppur appiattito e immobilizzato da questa sua proiezione celestiale, la costellazione storica è in grado di trovare una sintassi storica — ciò che il feticcio tende invece a rigettare, stagliandosi in totale autonomia.

L'oggetto feticcio esprime la sua *originarietà* attraverso la propria sagoma: una forma che, se retrospettivamente riflette l'incontro-scontro dell'oggetto con gli altri elementi, d'altra parte, cristallizzandosi, ne esalta più il distacco, l'inorganicità della sua materia: *scarto*. L'oggetto appare quindi isolato, figura di un corpo nuovamente contenuto (di rappresentazione) dal suo involucro, fuori dalla ritmica complessiva delle forme: *altro*. Il feticcio è così un'apparenza dissociata e dissociante, senza possibilità di appercezione: "l'alterità cui anela il sentire feticistico potrebbe insomma essere quella di una cosa ridotta a mero apparire: alla presenza assoluta di un inerte taglio di mondo (o del corpo) che, nella sua irrelata parzialità, può valere indistintamente il tutto senza il dovere di farne le veci o di significare alcunché" (ivi: 184-185). Ritorniamo così alla dialettica, l'unica possibile nel feticismo, tra frammento e dettaglio. Il frammento, come parte che emerge da un taglio formale del *continuum* non rimanda a questa totalità originaria — nemmeno nella sua forma rinnovata di costellazione —, ma ricrea tutto un mondo a partire esclusivamente da sé. Nelle parole di Desideri:

La funzione effettivamente illusoria del feticcio non mirerebbe ad altro, allora, che a far dimenticare l'origine della cosa. È il motivo per il quale l'oggetto feticistico non ha storia, non conosce le vicende del divenire, ma sta lì, semplicemente, in uno stare che, per la materiale apparenza in cui consiste, non ha niente di 'eterno'. (ivi: 186)

Questa sua mancanza di eternità fa sì che l'oggetto feticcio non solo si distingua dall'immagine dialettica, ma si presenti come alternativo anche rispetto al mito, che da parte sua appare come necessità trascendente, *eterna*,

rispetto alla contingenza storica. Come già visto in precedenza, se esiste una forma mitica relativa al feticismo questa è la *moda*, caratterizzata dalla stessa apparenza effimera del feticcio: essa non rimanda infatti ad alcuna trascendenza, ma piuttosto costruisce il proprio modello ideale a partire dalla continua rimodulazione estetica di un principio formale di base. Una forma analoga alla moda è quella della *collezione*: se questa allontana ulteriormente il feticcio dal mito, sviluppandosi serialmente lungo lo stesso piano d'immanenza dell'oggetto, tuttavia lo riconfigura in un'ottica storica. È lo stesso Benjamin a delineare questa possibilità di emancipazione per il feticcio.

Nelle sue *Tesi di filosofia della storia* (1991[1942]), nuovamente tramite una prosa ricca di immagini suggestive, Benjamin commenta un quadro di Paul Klee: l'*Angelus Novus*. L'opera rappresenta la figura stilizzata di un angelo con le ali spiegate, "che sembra in atto di allontanarsi da qualcosa su cui fissa lo sguardo" (ivi. 80). Secondo Benjamin, "l'angelo della storia deve avere questo aspetto" (*ibidem*), con le ali aperte, inesorabilmente trascinate da un vento tempestoso e inarrestabile verso il futuro, ma con il viso e gli occhi rivolti all'indietro, alla memoria del passato: "Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua macerie su macerie e le rovescia ai suoi piedi" (*ibidem*). Nella fissazione dello sguardo sulle macerie della storia, l'angelo prova a bloccare il suo percorso lineare, il suo progredire storico, dando nuova luce e configurazione alle rovine che gli si presentano davanti:

Al pensiero non appartiene solo il movimento delle idee ma anche il loro arresto. Quando il pensiero si arresta di colpo in una costellazione carica di tensioni, le impartisce un urto per cui esso si cristallizza in una monade. Il materialista storico affronta un oggetto storico unicamente e solo dove esso gli si presenta come monade. In questa struttura egli riconosce il segno di un arresto messianico dell'accadere o, detto altrimenti, di una chance rivoluzionaria nella lotta per il passato oppresso. (ivi: 81-82)

Senza troppo indugiare nell'ermeneutica del passo di Benjamin, l'invito che l'autore ci rivolge, attraverso lo sguardo dell'angelo, è a raccogliere le macerie della Storia come se fossero *reperti*, e farne materiale per nuove storie alternative, potenzialmente rivoluzionarie, se attualizzati nel loro presente,

nella loro vita postuma³. Si tratta allora di riscattare la catastrofe, il prezzo del sacrificio, tessendo trame alternative che ricuciano assieme i pezzi smembrati dal procedere incessante della Storia. Alla prospettiva moderna rivolta al futuro bisogna quindi opporre uno sguardo al passato o, più propriamente, una fissazione dello sguardo su un'immagine capace di generare una dialettica; solo in questo modo il *continuum* temporale può essere interrotto, arrestato nella materialità dell'oggetto, non più astratto in funzione del senso storico, ma attualizzato in una nuova configurazione.

Per quanto il gesto possa sembrare feticista — e *di fatto* lo è — risulta allo stesso tempo *efficace*. Non si tratta infatti di una semplice mitizzazione dell'oggetto del passato, per cui il valore storico finisce per ritrovarsi imprigionato nel monumento che gli viene eretto attorno: eternizzato, immortalato e mortificato dalla Storia che continua a passargli oltre. Non si tratta nemmeno di ridurlo a una moda effimera, forma mitica del feticcio e forma moderna del mito, per cui l'oggetto storico può sì emanciparsi dal suo legame al tempo che fu ed emergere nel presente, ma come semplice apparenza, evidenza di se stesso, che non può porre ostacolo al suo continuo superamento. La strategia indicata da Benjamin è un'altra ancora, capace di trasformare il gesto feticista in un fare storico, strettamente materialista: si tratta appunto della *collezione*.

Prima di dedicarci più approfonditamente alla collezione e alla sua ambivalenza storica, in questo breve excursus, si vuole accennare a una forma di collezionismo peculiare, per certi versi *informale*. Nel corso della sua *Recherche*, Marcel Proust (1913-27) si trova impegnato nella *raccolta* di una serie di sensazioni scaturite dall'incontro rivelatore con degli oggetti. I materiali in cui Proust si imbatte quasi per caso si presentano ai suoi sensi come delle immagini capaci di dare vita a un'*impressione*. Questa non è il risultato di una fissazione dell'esperienza viva, ma piuttosto di un richiamo improvviso a sensazioni passate, di un movimento verso un universo sinestesico, nella concatenazione di visioni, suoni, odori e sapori che l'oggetto libera, e da cui Proust si lascia attrarre, guidare e impressionare. Egli non vuole catturare l'essenza delle cose, penetrarle, possederle, ma piuttosto seguirne le irradiazioni di senso. Commenta Fusillo (2012: 143), "l'oggetto appare come uno scrigno capace di sprigionare, una volta dissolto il suo involucro duro, un nucleo luminoso

³ Benjamin guarda alle rovine di un'Europa devastata dalla Prima guerra mondiale e dal nazifascismo. Il nostro sguardo è rivolto ora alle macerie di Gaza, nella speranza che da queste possa prendere vita una nuova storia per il popolo palestinese.

che esplode verso l'osservatore, quasi a compensarlo della sua paziente capacità di ascolto". Il passato di cui Proust è alla ricerca non è svelato dall'apertura dell'oggetto come di uno scrigno, ma è lo stesso scrigno a *rivelare* la sua origine impressa nella sua forma, attraverso questa. In questo movimento deformante, *rovinoso*, l'oggetto rompe la sua stabilità iconica per riemergere nella sua configurazione originaria, come un'immagine capace di imprimersi nella coscienza del soggetto. In questa sua appercezione prensile e mobile, che accomuna la poetica di Proust all'impressionismo artistico, il passato dell'oggetto o l'oggetto del passato si fa motore di una nuova storia, non lineare, frutto di "un intenso e fulmineo collimare di piani distinti. È una poetica dell'imprecisione" (ivi: 146). È a questa flessibilità impressionistica che bisogna dare seguito, evitando l'irrigidimento dell'ordine della collezione, per far sì che la ricerca del tempo perduto non diventi un'attività *a tempo perso*, o *una perdita di tempo*.

5.3. Collezionare rovine, rovinare collezioni

5.3.1. *Di mano in mano*

Per Benjamin (1987[1950]) lo Storico Modello è proprio il collezionista, che a sua volta trova un particolare modello di riferimento da cui attingere. Non ancora dotati di una soggettività propria, costretta continuamente e vanamente a comprovarsi nell'oggetto, i bambini sono capaci di tessere un rapporto del tutto personale con gli oggetti che si trovano tra le mani o che raccolgono — è questa l'accezione più virtuosa del collezionare, resa meglio dall'inglese *to collect* — tra gli *scarti* degli adulti: oggetti che non hanno più una funzione pratica, desueti, fuori uso, o non ancora oggetti; residui della lavorazione di un materiale in vista di un oggetto da parte del soggetto o materiale ancora non lavorato. Liberi da qualsiasi funzione prestabilita, di un valore ideologico o strettamente storico, questi resti materici possono svelare il loro volto autentico al bambino, che, a sua volta, è ansioso di stabilire un contatto fisico intimo e immediato con essi. Benjamin è senza dubbio consapevole della ricaduta feticista di una tale pulsione fusionale: l'infante rischia di cadere ammaliato dal canto di sirena di questi quasi-oggetti e assorbito all'interno del mondo materiale che lo circonda. Tuttavia, attraverso la sua

attività ludica e distruttiva, è capace di desacralizzare l'idolo materiale, rompendolo o scomponendolo in molteplici frammenti per nuove elaborazioni giocose e connessioni narrative⁴.

L'altra accezione del collezionare, forse quella più comune del termine, individua la fase successiva alla raccolta del materiale e consiste nella *manipolazione* di oggetti fatti e finiti — seppur non ancora propriamente funzionalizzati. Più frequente in età adulta, non si tratta di esercitare un lavoro fisico su un materiale ancora malleabile, non definibile in quanto oggetto, ma di dare un *senso*, una direzione spaziale e valoriale, a una *serie* di oggetti già formati attraverso il loro inserimento e la loro disposizione nella collezione. La *configurazione seriale* della collezione è diversa dalla costellazione benjaminiana, così come dall'impressione proustiana: se queste risultano da una sorta di ritmica armoniosa tra le forme dei vari elementi, la serialità della collezione si cristallizza attorno a una caratteristica del tutto marginale dell'oggetto e in funzione di una sua variazione — serialità pura che potremo definire per *differenza* —, o sulla base di un dettaglio che si mostra comune a ogni della serie — una serie che potremmo definire per *analogia*.

Esiste anche una forma di serialità che può essere detta *indicale*, dove la caratteristica che accomuna gli oggetti della collezione è, per esempio, essere opere di uno stesso autore: una serie *antologica*⁵ in parte simile a quella per *analogia*, vista la ricorrenza del dettaglio della firma, che d'altra parte, nella sua veste di "indice codificato" assimila la collezione di opere a una serie per *differenza* (cfr. Baudrillard 1972). Un esempio che porta all'estremo questo tipo di collezionismo griffato è tratto da *L'uomo autografo*, romanzo di Zadie Smith (2002) che racconta la storia di Alex Li-Tandem, collezionista e commerciante

⁴ È lo stesso Benjamin (1928; 1987) a offrire immagini brillanti e suggestive di questa capacità ludico-distruttiva che i bambini esercitano nei confronti del quasi-oggetto o del mondo materiale con il quale entrano in contatto; per esempio, mentre giocano a nascondino in casa, i più piccoli cercano di mimetizzarsi con i mobili, fino a svanire nell'ambiente domestico. Tuttavia, spesso capita che non aspettino nemmeno di essere trovati dai genitori, per riemergere con un grido liberatorio. Allo stesso modo, i bambini sono oltremodo incantati dalle bolle di sapone, ma anticipano quasi sempre il loro dissolversi al contatto con la materia, facendole scoppiare con le loro stesse mani.

⁵ Qui è ripresa la differenza in ambito televisivo tra (i) *serie antologica*, come può essere la già citata *Love, Death + Robots*, dove ogni episodio costituisce un'unità narrativa a se stante e la messa in serie con gli altri episodi di una stagione è data dalla comunanza di un particolare tratto tematico o stilistico, e (ii) *serie seriale*, come ad esempio *Il Tenente Colombo* dove ogni episodio, pur essendo autoconclusivo, si presenta come una variazione di una struttura narrativa che si ripete uguale a se stessa, in ogni episodio della serie.

di autografi di stelle del cinema, ossessionato dalla ricerca di Kitty Alexander, diva ormai dimenticata, e dalla sua firma, pezzo mancante della sua collezione. Una forma particolare di serialità *indicale* è quella che non necessariamente definisce una serie di oggetti, ma un singolo elemento eleggibile come collezionabile per via di una sorta di *pedigree*, vale a dire in virtù del suo essere appartenuto a collezionisti autorevoli⁶, o — in un’accezione più ristretta di *indessicalità* — per il fatto di essere passato *tra le mani* di personalità prestigiose. Si pensi ai cimeli appartenuti a personaggi del mondo dello spettacolo o dello sport, vere e proprie reliquie che portano su di sé le impronte di queste divinità mondane, e alla sensazione sinestesica, quasi estatica, di poterle tenere ora tra le nostre mani — come ci racconta Don DeLillo in *Underworld* ([1997] in Fusillo 2012):

Bisogna conoscerla, la sensazione di una palla da baseball in mano [...] come aderisce al palmo in modo rassicurante, il centro di sughero che dalla mano la fa librare in aria, e le macchie ruvide di una palla vecchia, la pelle marchiata, il modo con il pollice tortura pigramente il cuio consunto. Una palla da baseball si strizza, o per così dire si sprema, o si munge. La resistenza che oppone il materiale pressato spinge a stringere più forte. Si crea un equilibrio, una piacevole tensione animale fra l’oggetto in pelle dura e la mano messa per così dire ad artiglio, con le vene gonfie per lo sforzo. E la sensazione delle cuciture in rilievo sulle punte delle dita, contorni di tessuto come dossi sotto le articolazioni delle nocche: il cotone a spirale può essere visto come un’impronta di pollice ingigantita, l’ingrandimento delle spirali del polpastrello del pollice. La palla era di un seppia scuro, impastata di terra, erba e sudore di intere generazioni; era vecchia, era stata sbattuta e colpita e impregnata di tabacco e macchiata dal tempo e dalle vite che aveva dietro di sé, inzaccherata dalle intemperie [...] E aveva una striatura verde vicino al marchio Spalding, portava ancora un livido verde nel punto in cui aveva colpito un pilone secondo la storia che la accompagnava — vernice scrostata da una colonna imbullonata nelle tribune dell’area sinistra impressa sulla superficie della palla. (ivi: 131)

La palla da baseball, tolta dalla libreria dov’è solitamente collezionata, torna a farsi vettore della propria storia, del proprio passato mitico, le cui tracce sono incise lungo la superficie ruvida del materiale che la riveste e riat-

⁶ Questi due aspetti della serialità indicale sono solitamente sintetizzati dalle collezioni di opere d’arte, il cui valore feticcio è sostenuto sia dall’essere parte di una serie firmata da uno stesso autore, sia dall’appartenenza passata ad altre collezioni prestigiose.

tivate magicamente al tatto, come oggetto di una nuova *impressione*. Rimanendo in ambito narrativo, gli oggetti manipolati diventano a loro volta fattori di *manipolazione* della storia dei personaggi nelle mani dei quali passano, segnandone così il *destino*. In molte storie che portano alla ribalta degli oggetti feticci, questi raramente costituiscono l'oggetto di valore finale con il quale il protagonista deve ricongiungersi per portare a compimento l'arco della vicenda. L'oggetto feticcio ha piuttosto un ruolo istituyente: nel suo passaggio di mano in mano, esso tesse le relazioni tra i personaggi, guida gli scambi amorosi, favorisce gli inganni, dando vita all'intreccio narrativo (cfr. Fusillo 2012; Orlando 2015).

Oltre alla già citata palla celeste nelle *Argonautiche* di Apollonio Rodio, si pensi alla boccetta d'oro della *Locandiera* di Goldoni (1752) o al *ventaglio* che continua a scambiarsi tra i vari personaggi di un'altra sceneggiatura goldoniana (1764); e poi all'anello del potere ne *Il signore degli Anelli* (Tolkien, 1954-55), oggetto che aumenta il proprio valore feticcio proprio in virtù del non poter rimanere a lungo nelle mani dello stesso padrone, *tesoro* effimero che si dissolve nelle profondità del Monte Fato, là dove era stato forgiato; ma anche a *I gioielli di Madame de...* (Ophüls, 1953) e agli orecchini della contessa in *Lettera di una sconosciuta* (Zweig 1922). A proposito di lettere, un ultimo riferimento è alla corrispondenza seriale tra la Marchesa de Merteuil e il Visconte di Valmont, attraverso cui prende luogo il gioco di seduzione tra i due e si intrecciano *le relazioni pericolose* dell'omonimo romanzo di Choderlos de Laclos (1782); il significato feticcio delle lettere, sostenuto in primis dalla dinamica del loro scambio privato, si prescrive all'interno di un'etichetta aristocratica, nella condivisione di un codice d'élite, su cui si fonda il prestigio sociale dei nobili amanti: è questa la vera posta in palio della loro sfida⁷.

Questo breve excursus narrativo, nel fare luce sulle forme indicali della collezione, intese come specifiche modalità di manipolazione dell'oggetto, porta a una riflessione su quale tipo di storie o di *Storia* può configurarsi attraverso la collezione. Rimane tuttavia aperto l'interrogativo su quale valore narrativo o storico possa assumere l'oggetto di una collezione caratterizzata da una forma seriale più tradizionale, dove l'intreccio e la dialettica tra temporalità differenti sembra cedere il passo a una mera disposizione e ordinamento spaziale di una serie di oggetti discreti. Come sia avrà modo di vedere nei prossimi paragrafi e negli excursus narrativi che seguiranno, è solo dalla rottura dell'ordine della collezione che possono svilupparsi storie a lieto fine.

⁷ Una menzione speciale va all'adattamento cinematografico del romanzo diretto da Stephen Frears (1989), e straordinariamente interpretato da Glenn Close e John Malkovich.

5.3.2. *Vecchi mondi, nuove storie*

Nel suo studio sulle forme del collezionismo, Bianchi (1997) afferma che gli oggetti materiali per comporre una collezione devono essere organizzati in un insieme ordinato di connessioni riconoscibile come un tutto — una *serie* appunto; ogni elemento, infatti, costituisce una totalità potenziale e asintotica nella sua parzialità, e il collezionista ha il compito di cogliere e riecheggiare tale rima metonimica. Alla passione suscitata dal “caso oggettivo” (Breton 1976), dall’incontro fortuito dell’oggetto che ci troviamo del tutto casualmente tra le mani e che viviamo come un segno del destino, fa seguito l’attività soggettiva di manipolazione e “ridestinazione” (Bassano 2023) dello stesso oggetto. Se la caratteristica primaria della collezione è la serialità, ciò che risulta meno visibile è come questa implichi un lavoro di *messa in forma seriale*: identificare un insieme, imporre un modello e stabilire ricorrenze e differenze che non sono dati immediatamente manifesti, ma richiedono un costante esercizio da parte del soggetto collezionista.

Come parte di una collezione, un oggetto viene quindi svincolato dalle sue relazioni e gerarchie originali e reinquadrato in nuovi insiemi significativi: “il collezionismo sfrutta questa multidimensionalità dei beni, ne scompone gli elementi interni e li ricompone in modi innovativi, stabilendo nuove relazioni sia all’interno di una particolare classe di beni che con altri beni” (Bianchi 1997: 275). Così, il fascino di “completare” un set va di pari passo con la necessità di modificarlo ed esplorare legami alternativi. Ciò si traduce in varietà e novità: espressione delle infinite potenzialità dell’oggetto collezionato, che spesso eccedono lo spazio ordinato della sua collezione.

Definire l’insieme della collezione significa delimitarne i confini, “restringendo il campo” (ivi: 276) dell’immensa quantità di oggetti che popolano il mondo, per creare un *microuniverso* orientato al soggetto. È per questo motivo che spesso le collezioni sono arricchite da oggetti *esotici*, naturali o artificiali, o persino “soprannaturali”, che portano con sé parte di un mondo estraneo, altro, lontano anche nel tempo, nello spazio addomesticato della collezione. Era questa strategia di controllo e di appropriazione ciò che motivava la scelta e l’ordinamento di oggetti-fetici nell’*intérieur* borghese, e in particolare nelle cosiddette *Wunderkammern*: stanza delle meraviglie che funziona come uno “specchio del mondo con tutte le sue *mirabilia*” (*ibidem*).

I cataloghi dettagliati, le norme di classificazione e le regole di disposizione visiva che accompagnano le collezioni sono elementi chiave in questo processo di “familiarizzazione” dell’oggetto, sancendo al contempo l’ingresso e l’appartenenza del collezionista all’interno di determinate cerchie sociali. Gli spazi

privati delle collezioni si configurano infatti come un campo da gioco per giocatori esperti, capaci di condividere, riconoscere e apprezzare le scelte del collezionista piuttosto che il valore del singolo oggetto – che rimane di per sé scarso o comunque oltremodo enigmatico. Allo stesso modo, le cerimonie d'asta o di esposizione degli oggetti da collezione, determinate dalla condivisione di tutta una serie di codici e prescrizioni liturgiche, spesso assumono la forma di rituali religiosi, per cui l'oggetto di culto *ostentato* accresce il suo fascino misterioso, il suo valore sacro e feticcio, proprio in funzione della sua messa in *comunione*.

In questo senso, il tentativo di distaccare il feticcio dal suo ambiente “primitivo” e “selvaggio”, e di renderlo più familiare all'interno dello spazio domestico privato o al più nella scena sociale borghese, è spesso sabotato dall'espressione enigmatica assunta dallo stesso feticcio, dalla sua indisponibilità a farsi interprete trasparente di queste traduzioni tra mondi e dialoghi tra soggetti. Il gioco ritualistico della collezione allora, piuttosto che un tentativo di comprensione del mondo, si dimostra un test fallito sulla sua interpretabilità (cfr. Grazioli 2013). Baudrillard lo sottolinea quando si chiede se “È in grado l'uomo di istituire attraverso gli oggetti un linguaggio altro da un discorso chiuso in se stesso?” (1968: 108). All'autoreferenzialità del soggetto e del suo lavoro di selezione corrisponde una sorta di *mutismo selettivo* degli oggetti della collezione estremamente loquaci tra loro, circoscritti in un linguaggio che progressivamente perde ogni validità generale e sociale, e vede assottigliarsi anche il legame con il proprio interlocutore solitario (cfr. Piluso 2025).

Da qui, la tendenza ossessiva ad accumulare oggetti, a infoltire lo spazio della collezione nel desiderio di ritrovare se stessi alla fine della serie: un incontro sempre rimandato dall'ingresso e dal montaggio di un nuovo elemento. Come evidenziato da Diazi (2013: 360), “la parola ‘collezione’ sembra essere connotata da una sorta di ‘infinito maligno’ [...] ogni collezione è destinata per sua natura alla stessa incompletezza e inesauribilità che caratterizza la tensione inappagabile da cui il desiderio trae origine. Il carattere vertiginoso (Eco 2009) della collezione mette in crisi l'ordinamento spaziale, la definizione e la riduzione dei confini rispetto al mondo esterno, che è il presupposto della collezione stessa — o la presunzione del soggetto nel darle origine. La *Wunderkammern* si affolla sempre più oggetti che sfidano ogni tentativo di classificazione e sistematizzazione in uno spazio che progressivamente eccede la sua stanza originaria, allargandosi a tutta l'interno borghese.

Questo è un aspetto tipico degli spazi domestici in epoca vittoriana e il sintomo principale di una diffusa ossessione per gli oggetti che va al di là dei

limiti della collezione rigidamente codificata. Come nota Mullins (2014), i vittoriani facevano sì che anche gli oggetti più banali acquisissero significato in modi consequenziali e tortuosi che li rendevano elementi da collezione al di fuori degli spazi tradizionalmente adibiti a questa forma. Charles Dickens fu un acuto osservatore e prezioso testimone di questa propensione collezionistica su scala generale. In *Sketches by 'Boz,' Illustrative of Every-Day Life, and Every-Day People* ([1836] in Mullins 2014), Dickens descrive un piccolo salottino di un'abitazione londinese colmo di piccoli oggetti, la cui presenza ordinaria è continuamente *rivelata* dalle relazioni che questi stessi oggetti intrattengono tra loro nello spazio:

Le moquette coperte di tela olandese marrone, i vetri e le cornici dei quadri sono accuratamente avvolti in mussola gialla; i copritavolo non vengono mai tolti, tranne quando le foglie vengono trattate con trementina e cera d'api, un'operazione che inizia regolarmente a giorni alterni alle nove e mezza del mattino – e le piccole cianfrusaglie sono sempre disposte esattamente nello stesso modo.

La ridondanza che emerge dalla descrizione del *little front parlor* ci fa vedere i beni materiali al di là della loro mera funzione pratica o rappresentativa, invitandoci piuttosto al confronto con la loro presenza materiale che troppo spesso passa inosservata. Il dettagliato quadretto di Dickens complica la materialità inorganica delle cose di tutti i giorni spingendoci a rilevarne una sorta di autonomia relazionale, di *organicità* interna che le rende oltremodo ambigue. A ben vedere, gli oggetti quotidiani pongono sfide significative ai quadri interpretativi tradizionali proprio in virtù di un'ordinarietà che resiste a narrazioni coerenti e all'attribuzione di significati. Se gli oggetti ordinari spesso rivelano un'omogeneità ideologica, è per questa stessa ragione che si sottraggono alla comprensione critica (cfr. Lefebvre 1947, 1987; De Certeau 1984). A questo proposito, Mullins (2014: 49) afferma che:

Questi oggetti non necessariamente riflettono chi siamo storicamente in maniera accurata o 'oggettiva', e le teorie della quotidianità da sempre ci mettono in guardia dai rischi di una loro essenzializzazione; invece, le cose materiali illuminano la dimensione critica delle nostre vite che non siamo in grado di articolare, e che quindi etichettiamo come ordinaria, soffocandola in una monotona ripetizione.

Collezionare o ordinare cose già di per sé ordinarie è un modo per riconoscere e in qualche modo controllare la fatticità strutturale di questi oggetti;

d'altra parte, l'accumulo indiscriminato e ripetitivo rischia di stringere le maglie della loro trama invisibile al punto da saturare lo spazio della collezione e progressivamente della casa, andando a inficiare qualsiasi possibilità di azione soggettiva o anche solo il piacere passivo del collezionare (cfr. Borland e Sidons 2016; Thompson 2020). La pratica del collezionismo oscilla costantemente tra il tentativo di controllo soggettivo sugli oggetti e la frustrazione per la loro presenza sempre più pervasiva ed enigmatica, sino alla rottura di un equilibrio. Dal fascino discreto dell'oggetto si passa così alla totale *con-fusione* dell'oggetto con lo spazio circostante, e del soggetto con entrambi: la distanza prospettica che permetteva uno sguardo soggettivo è progressivamente ridotta al crescere della forza d'attrazione dell'oggetto, sempre più brutta, nell'accumulo indiscriminato, nel suo moltiplicarsi sino alla saturazione del nostro spazio di vita (cfr. Rizzi 2002).

L'integrità dell'oggetto e della serie nel suo complesso si riflette nel corrispettivo ideale di un soggetto integrale, compiuto. Come si è visto nel caso dell'attività collezionistica dei bambini, solo *quasi-soggetti* hanno la possibilità di continuare l'attività ludica di ricomposizione e scomposizione del materiale raccolto senza la necessità di fissarlo in un ordine che lo stesso materiale tende ad eludere. La capacità di rovinare quanto raccolto e di raccoglierne nuovamente le rovine è ciò che permette all'infante di costruire un mondo a sua immagine, di tessere storie attraverso cui reinventare la propria. I quasi-soggetti protagonisti di queste storie non sono mossi dal desiderio di cristallizzare spazi o tempi diversi negli oggetti che collezionano, ma cercano piuttosto in questi una via per transitare da un mondo all'altro, per dissolvere la propria identità in una continua trasformazione⁸.

La Sirenetta (Musker e Clements, 1989) è uno tra i più iconici classici d'animazione firmati Walt Disney. Il film, in parte ispirato l'omonima fiaba danese di Hans Christian Andersen (1837), è ambientata nel regno sottomarino di Atlantica e racconta la storia di Ariel, giovane principessa sirena che, insoddisfatta della sua vita *in fondo al mar*, sogna di vivere sulla terra emersa, come una vera e propria umana. Ignorando le rigide regole e i duri richiami di suo padre Re Tritone, Ariel dà seguito alle sue fantasie adolescenziali collezionando manufatti umani di ogni tipo, trovati durante le sue esplorazioni furtive in superficie, addirittura sino a riva. È qui che spesso Ariel fa visita al suo

⁸ Gli esempi che seguiranno sono tratti da un precedente studio sulla collezione (Piluso 2023a).

amico gabbiano Scuttle, sedicente esperto di usi e costumi umani, da cui apprende la natura degli oggetti reperti, la cui funzione viene però spesso comicamente travisata. Poco importa: i reperti per Ariel sono simulacri di umanità, collezionati e disposti in una grotta segreta — una sorta di *Wunderkammern* marina — dove la sirenetta ricostruisce una versione in miniatura del mondo umano e dei suoi tesori.

Per quanto ricca di oggetti materiali di ogni sorta, la grotta delle meraviglie sembra assumere una consistenza onirica: il sogno di Ariel di vivere sulla terra emersa distillato rimane qui confinato, nelle profondità degli abissi. La giovane sirena è presa da un'ossessiva accumulazione di oggetti, incantata nel gesto ripetitivo che si fissa nell'immagine della sua collezione in cui non riesce più a riflettere la propria. I manufatti raccolti cessano di costituire una protesi psicologica e fisica per la transizione umana della sirenetta, che cade vittima del suo stesso incantesimo, diventando un bell'oggetto tra gli altri che affollano la grotta. Questo spazio di soggettivazione diventa un luogo sacro per il rituale della collezione e per il culto feticista degli oggetti a cui la povera Ariel è fedelmente dedita, costretta, come in una sorta di prigionia. La sequenza è tematizzata in una famosa scena del film, attraverso il brano *Come Vorrei*, con cui la sirena esprime il desiderio di fuggire dal proprio tempio; il suo sguardo di adorazione è ora diretto a una dimensione terrena che trascende la grotta illuminandola dall'alto: la preghiera che Ariel rivolge è di poter un giorno far *parte di quel mondo*⁹.

È proprio al termine di questa scena cantata, che la storia di Ariel prende improvvisamente una svolta drammatica. Tritone scopre la grotta segreta della figlia e il suo amore per un umano, il Principe Eric, di cui la sirenetta custodisce gelosamente una statua: il pezzo più prezioso della sua collezione. Infuriato il re del mare distrugge l'intera collezione della figlia, in un disperato gesto di protezione nei suoi confronti. La distruzione del santuario rappresenta la rottura dell'incantesimo da cui Ariel era tenuta prigioniera. I manufatti umani collezionati dalla sirenetta erano progressivamente diventate figure opache, dai contorni ben definiti, disposti in una configurazione altrettanto statica ma sempre più satura, in cui il desiderio utopico di trasformazione

⁹ *Part of your world* è il titolo originale del brano di Jodi Benson, che qui vi riproponiamo nella versione italiana: "Guardate un po' quello che ho è una raccolta preziosa, lo so. Vi sembrerà che io sia una che ha tutto ormai! Che tesoro! Che ricchezza! Chi mai al mondo ne ha quanto me? Se guardi intorno dirai: Oh, che meraviglie! Ho le cose più strane e curiose, non ho nulla da desiderar: Vuoi un... come si chiama? Io ne ho venti. Ma lassù, cosa mai ci sarà? [...] Come vorrei poter uscir fuori dall'acqua; che pagherei per stare un po' sdraiata al Sole. [...] Ma un giorno anch'io, se mai potrò, esplorerò la riva lassù, fuori dal mar [...] in libertà".

della sirena si era cristallizzato. Ora, la riduzione di tutto questo a un cumulo di macerie e il ritorno dell'oggetto incantato alla sua materialità bruta consentono ad Ariel di attuare una pratica ludica di manipolazione del materiale, di ricomposizione e riconfigurazione del senso che possa riorientare la storia della stessa protagonista verso la realizzazione di un nuovo sogno. Il ritrovamento di un frammento della statua di Eric da parte di uno scagnozzo della cattiva Ursula, riposto con fare seducente nelle mani di Ariel, darà il via a un ciclo di manipolazione che cambierà per sempre il destino della sirennetta.

Passando per le rovine della propria collezione, Ariel porta a compimento il proprio destino *umano*; in parte diverso è il discorso per protagonista già umano, ma non pienamente soggetto, di *Ogni cosa è illuminata* (Schreiber, 2005), alla ricerca delle proprie *origini* tra le macerie di una storia passata. Il film è l'adattamento dell'omonimo romanzo autobiografico di Jonathan Safran Foer (2002), giovane ebreo americano che colleziona oggetti associati ai suoi parenti conservandoli in piccole buste di plastica, con l'intento di preservare e costruire una memoria personale della sua famiglia.

La storia è come se si svolgesse all'indietro a partire dal momento in cui la nonna di Jonathan, poco prima di morire, gli consegna un altro oggetto per la sua collezione: una fotografia che ritrae il suo giovane nonno con una donna sconosciuta: Augustine, di lei si sa solo il nome scritto sul retro dell'immagine. Scattata in Ucraina, da dove la famiglia di Jonathan era stata costretta alla fuga per via dell'invasione nazista, la foto appare immediatamente illuminata da un'aura speciale. Per una sorta di *caso oggettivo*, Jonathan si accorge che il ciondolo che Augustine porta al collo — una cavalletta conservata nell'ambra — è lo stesso che il protagonista, da bambino, prese dal letto di morte di suo nonno e che fu il primo oggetto della sua collezione. Se questa corrispondenza giustifica l'appartenenza della foto alla collezione, allo stesso tempo introduce un elemento di novità che spinge Jonathan a un totale ripensamento della sua strategia di ricerca e di conservazione del proprio passato.

Intrigato dalla misteriosa donna nella foto e dal suo enigmatico ciondolo in ambra, Jonathan decide di intraprendere un viaggio in Ucraina. Ad accompagnarlo in questo ritorno alle origini ci sono un vecchio scontroso e alquanto indisposto, e suo nipote Alex, che invece si mostra particolarmente entusiasta nell'accogliere e guidare Jonathan lungo il percorso. Inizialmente, tutti e tre i viaggiatori sono affetti da una sorta di cecità: i grandi occhiali di Jonathan, l'unico elemento che lo distingue dalla figura speculare di suo nonno nella

foto, sono come schermi opachi che lo allontanano dal suo passato; la peculiare ed eccentrica passione di Alex per la cultura pop e la musica contemporanea americana è un tentativo di lasciarsi alle spalle le sue radici ucraine, in fondo “il passato è passato, e come tutto ciò che non è ora dovrebbe rimanere sepolto *a lato* dei nostri ricordi”; infine, il nonno di Alex finge di essere cieco, ma, in maniera simile a Jonathan, rimane particolarmente scosso alla vista della foto, le cui figure sembrano evocargli ricordi da troppo tempo rimossi.

Alla fine del loro viaggio, i tre uomini arrivano a una vecchia casa circondata da un vasto campo di girasoli e abitata da un’anziana signora. La donna, che si rivelerà essere la sorella di Augustine, vive in un mondo di ricordi fissati in un’infinita quantità di oggetti, a loro volta conservati in numerose scatole che ricoprono ogni centimetro della casa. Questa collezione, più simile a un accumulo selvaggio, rappresenta tutto ciò che resta della piccola città di Trachimbrod e della sua gente, sterminata dai nazisti durante la Seconda guerra mondiale. I nonni di Jonathan e Alex, insieme alla sorella di Augustine, furono gli unici sopravvissuti a quel massacro e ora si trovano simbolicamente riuniti nella loro terra madre.

La fotografia portata da Jonathan è un frammento di Storia che riemerge dalle sue rovine passate, ma anche il pezzo mancante di una storia comune, finalmente liberata dalla rigida struttura della collezione o dal disordine dell’accumulo. A lungo confinata in sacchetti di plastica opaca o in scatole polverose, la fotografia così come gli altri oggetti di questa storia sono ora “illuminati dalla luce del passato” in una nuova costellazione di senso che sa di risveglio. In una scena onirica che precede l’epifania finale, Jonathan immagina il suo giovane nonno sull’altra sponda del piccolo fiume che attraversa il villaggio di Trachimbrod; il protagonista raccoglie una piccola zolla di terra vicino al corso d’acqua e la ripone in un altro dei suoi sacchetti di plastica. Ritornato negli Stati Uniti, rilascia la terra raccolta sulla tomba del nonno: un atto simbolico per chiudere il cerchio del passato, da cui Jonathan può intraprendere un nuovo cammino e continuare la sua storia.

L’ultimo caso di studio racchiude in sé gran parte degli elementi presentati sinora in questo capitolo. Sempre in equilibrio tra destino apocalittico e mito delle origini, tra accumulo disumano e intimità soggettiva della collezione, il film d’animazione Disney-Pixar *Wall-E* (Stanton, 2008) è uno degli esempi più brillanti della nostra cultura feticista. La storia è ambientata in un futuro post-apocalittico su un pianeta Terra disabitato a causa del disastro ecologico, dovuto a forme estreme di consumo e al conseguente accumularsi di rifiuti.

Per queste ragioni, *Wall-E* è stato generalmente acclamato come manifesto ambientalista, opera di denuncia dei rischi legati ai nostri attuali modelli di consumo e stile di vita sconsiderato. Tuttavia, a un'analisi profonda, una serie di elementi del sembrano invalidare il suo messaggio ecologico: nonostante il suo portato distopico, il consumo rimane l'unica via per restare o *diventare* umani.

Questo è il caso del protagonista del film, Wall-E, unica unità superstite di un esercito di robot progettati per raccogliere e smaltire l'enorme massa di rifiuti che ricopre l'intera superficie terrestre. Mentre i suoi compagni sono stati progressivamente vittime di guasti tecnici e malfunzionamenti, il *nostro* Wall-E è in grado di superare una sorta di obsolescenza programmata proprio in virtù di un peculiare rapporto con il materiale raccolto. In un solo colpo, Wall-E perverte la propria funzione e quella dei rifiuti; analogamente al caso di Ariel, il piccolo robot fraintende o, meglio, reinterpreta criticamente il valore strettamente pratico e materiale degli oggetti che furono, rilevando o attribuendo loro un significato mitico ed esistenziale che ha un importante risvolto soggettivo. Il robot infatti inizia a sviluppare una sorta di sensibilità umana che trascende la sua natura meccanica e il proprio principio operativo. La trasformazione ha un che di miracoloso e feticistico, oltre che qualcosa di velatamente ipocrita: "celebrazione paradossale dei beni di consumo all'interno di una narrazione che ostensibilmente condanna il consumismo" (Anderson 2012: 269).

A ben vedere, questa ambiguità valoriale sul piano del contenuto riflette un'ambivalenza sul piano dell'espressione. Le inquadrature iniziali, raffiguranti giganteschi grattacieli di pattume indifferenziato, ulteriormente offuscati dalla nube tossica circostante, forniscono una panoramica spettacolare del disastro ecologico; successivamente, la camera indugia su una serie di primi piani dedicati a singoli beni di consumo, dai confini ben distinti e illuminati da un'aura decisamente più nitida. Improvvisamente, l'attenzione si sposta dalla catastrofe ambientale all'intimità soffusa di un oggetto ad alta definizione che seduce e attira il nostro sguardo voyeuristico. Come evidenziato da Anderson, "Le minacciose torri di rifiuti svaniscono così sullo sfondo quando la *collezione* di oggetti familiari, allegri e intrisi di nostalgia prende il centro della scena" (ivi: 270); lo stesso autore nota poi che, "[gli oggetti] non avrebbero la stessa intensità emotiva se le prime parti del film fossero ambientate in un elegante futuro utopico" (ivi: 271). Il gioco rilevato da Anderson è del tutto analogo a quello del mito che, nel continuo alternarsi tra l'evidenza

espressiva del proprio effetto scenico con la mistificazione del relativo precedente strutturale, riesce ad avvalorare e naturalizzare il portato ideologico del proprio artificio.

Ciò che è importante notare è che gli oggetti mitici di *Wall-E* si avvalgono di un'ulteriore inversione logico-cronologica che ne accresce il valore feticcio: ciò che viene esibito dall'intimità dei primi piani sposta l'attenzione da un livello connotativo/cumulativo del bene di consumo in quanto rifiuto, a una sorta di statuto primordiale dell'oggetto, antecedente la sua stessa funzione pratica. Infatti, laddove il ritorno del valore d'uso non può che ciclicamente ricondurre all'accumulo materiale (è questa l'essenza del riciclo per cui *Wall-E* è strumentalmente impiegato), diventa necessario indentificare la specificità del singolo bene, la sua irriducibile *soggettività*, in un'altra forma: quella della collezione, attraverso cui l'oggetto si differenzia e personalizza. Il tentativo è ancora quello di ripristinare un controllo soggettivo sul mondo distopico mediante la sua riconfigurazione in una dimensione orientata al soggetto collezionista, ma non riducibile alla sua individualità; la relazione non è infatti abolita, ma continuamente rilanciata.

Passando dal testo al contesto sociale di consumo, *Wall-E* fa ampio uso dell'intertestualità — marchio distintivo di molte produzioni Pixar. Il film fa infatti continuamente riferimento ad altre pellicole della stessa casa produttrice, così come ad altri beni di consumo familiari al pubblico, voyeuristicamente esibiti in una catena di *easter egg* grazie a cui lo spettatore può trovare una sorta di appiglio, un'ancora di salvataggio nella tempestosità di ciò che gli viene mostrato. Il legame intertestuale può a sua volta essere inteso come una forma di collezione, di raccolta e raccoglimento, che conferisce un valore feticcio ai prodotti di mostrati sullo schermo: riconoscendo questi oggetti materiali come elementi appartenenti a un più ampio sistema di relazioni culturali, lo stesso spettatore si riconosce come parte di quella stessa rete attraverso cui prende forma la sua identità personale e assieme sociale, la sua soggettività eccedente: proprio come quella di *Wall-E*.

Di fronte all'apocalisse futura, lo sguardo nostalgico di *Wall-E* e dello spettatore non si rivolge a uno stato di natura ingenuo dell'oggetto, purificato dalla contaminazione culturale; al contrario, si fissa sulla nostra attuale cultura del consumo, che è anche una cultura materiale e fortemente feticista, in cui le relazioni sociali tra oggetti e soggetti si fanno sempre più perverse e promiscue. In questa confusione, la collezione funge da straordinario operatore semiotico: un dispositivo capace stabilire connessioni spaziali, temporali e attoriali attraverso diverse dimensioni. Ciò dà origine a un cronotopo peculiare:

concepito simultaneamente come una narrazione, un film, un prodotto culturale e una collezione di prodotti culturali in sé, *Wall-E* cattura il nostro sguardo di spettatori e consumatori critici evidenziando le meraviglie della cultura del consumo sullo sfondo accecante del consumismo di massa:

Il lungometraggio d'animazione Disney/Pixar *Wall-E* (2008), uno degli esempi recenti più celebri di un popolare anti-consumismo che ora appare quasi obbligatorio, è un esempio istruttivo della loro strumentalità ideologica. Appoggiando implicitamente le pratiche “individualizzanti” del consumo distintivo, il film costruisce una critica alla società di massa che tuttavia convalida gli imperativi di base del capitalismo consumistico. (McNaughtan 2012: 753)

CAPITOLO VI

FUORI POSTO, POSTO FUORI TIPOLOGIA E TOPOLOGIA DEL RIFIUTO

L'esempio di *Wall-E* permette di mettere meglio a fuoco un elemento che sin dall'inizio si è dimostrato fondamentale nella logica del feticismo: quello dello *scarto*, del *resto*, dell'*avanzo*, tematizzato ora in termini di *rifiuto* — di cui verranno prese in esame le diverse accezioni in questo capitolo che chiude la prima parte. L'ambiguo messaggio ecologista del film ci porta a riconsiderare il ruolo che le *rovine* e le *macerie* del passato, o del futuro, assumono lungo la sintassi storica, ma anche in una determinata configurazione del presente, alla luce del loro aspetto più strettamente spaziale e di una loro funzione paradigmatica. L'invito non è a ridare ai rifiuti un posto nel nostro ecosistema, ma di ripensare il mondo a partire da questi (cfr. Cuzzo 2012).

6.1. Confezioni, custodie, scatole

La presenza del rifiuto si può registrare a partire dall'esaurimento dell'oggetto e della sua funzione. Una volta utilizzato, consumato nel suo valore d'uso, del bene di consumo rimane solo una parte, per così dire *maledetta*: la *confezione*. È ormai da diverso tempo che il sistema si premura di dare una seconda vita a questo eccesso, una seconda possibilità che spesso si esaurisce nel rientro del rifiuto nel ciclo produzione-consumo attraverso il *riciclo* — inteso come attualizzazione del potenziale valore d'uso del rifiuto. Ultime novità di marketing ecologista, almeno di facciata, prevedono invece la possibilità di un riutilizzo immediato del *packaging* attraverso un'operazione di bricolage creativo, detto anche *upcycling* (cfr. Piluso e Robuschi 2025), che non agisce sulle componenti materiche del rifiuto, ma direttamente sulla sua forma e quindi sul suo statuto. Tuttavia, entrambe queste pratiche di rivalorizzazione non riconoscono l'inesauribile eccedenza del rifiuto rispetto all'oggetto di valore o ai tentativi di oggettivazione dello stesso rifiuto.

Nel caso specifico della confezione — in termini più strettamente semiotici, dell'*involucro* — si tratta della superficie materiale d'iscrizione e di marcatura dell'oggetto o — al di là del tecnicismo — del posto dove solitamente è scritta la marca del prodotto: questo straordinario dispositivo ha la capacità di *definire* l'oggetto, la sua origine e originalità, in relazione agli altri oggetti della stessa marca e, secondo la stessa logica differenziale, anche in relazione a oggetti di altre marche. È la confezione con il bollino argentato a *differenziare* "il classico originale Disney!".

Per questi motivi, la definizione dell'involucro materiale, così come della marca che gli viene impressa sopra, in termini di elementi *paratestuali* o *paraoggettuali* risulta corretta per quanto troppo spesso connotata negativamente. Si tratta infatti di componenti *marginali*, ma tutt'altro che secondarie o accessorie, dal momento che ponendosi a contorno dell'oggetto di consumo gli conferiscono quelle qualità di coerenza e chiusura necessarie al fine di renderlo a sua volta un contenitore *capace* di senso. Ma non finisce qui: se il segno sta per l'oggetto sotto qualche *rispetto* o *capacità*, comportando quindi una riduzione dell'oggetto al valore contenuto in esso, l'involucro illumina l'oggetto in funzione di questo suo *aspetto* significante, riportando fuori, lungo la superficie dell'oggetto, il senso che il segno aveva depositato al suo interno.

L'occhio del feticista si sofferma proprio su questo eccesso sensibile: un'eccentricità che definisce la specificità del bene, un margine che racchiude il valore dell'oggetto, ovvero l'oggetto in quanto valore contenuto dalla confezione. Ciò non vuol affatto dire che il senso — almeno feticisticamente parlando — sia ora del tutto riconducibile all'oggetto nella sua brutta materialità; piuttosto si cristallizza a margine, nella confezione e più astrattamente nella marca che danno forma alla materia, *differenziandola* — anche quando il valore in sé e di per sé sarà consumato e dell'oggetto non rimarrà altro che un involucro vuoto.

Come spesso accade a *Cash or trash* — format televisivo in cui una serie di oggetti particolari e desueti (cfr. vengono presentati a un gruppo di collezionisti per poi essere battuti all'asta — che l'oggetto sia funzionante conta relativamente. Il valore d'uso è tutto sommato secondario, e va ad aggiungersi a quel corollario di caratteristiche marginali e componenti paraoggettuali che caratterizzano l'oggetto nel suo complesso. A questo proposito è singolare notare come nel caso di un oggetto tecnico o tecnologico piuttosto datato, questo non è valorizzato in vista di un suo effettivo utilizzo; anzi, la riattivazione della funzione pratica, soprattutto se legata a un meccanismo elettrico, rischia di danneggiarne la struttura materiale ormai resa fragile dal tempo; ma è comunque importante che l'oggetto sia potenzialmente funzionante, proprio

come segno di una sua integrità e completezza formale. Un caso diverso ma in parte analogo è quello di un vecchio gioco in scatola: l'essere provvisto o sprovvisto della stessa scatola che originariamente lo conteneva non ne compromette certo la possibilità di gioco, ma il valore complessivo: senza scatola è poco più di un rifiuto.

6.2. Scorie, escrementi umani, secrezioni tecniche

La *scoria* è il rifiuto-residuo di processo generativo o di trasformazione del valore; uno scarto non ritenuto passibile di una sua futura “ridestinazione” (Bassano 2023) e quindi destinato all'espulsione. Come suggerito da una delle etimologie fantasiose di Paolo Fabbri (2014), la parola “scoria” sta a indicare l'*ex-cremento*, cioè l'oggetto che proviene da un meccanismo di “cernita” da cui rimane fuori (*ex-*).

A dire il vero, purtroppo oggi esistono forme di valorizzazione di questa tipologia di rifiuto; le scorie vengono continuamente vendute e comprate a costo dell'inquinamento dello spazio in cui vengono infine gettate. Come affermato da Beck (1986), le relazioni geopolitiche contemporanee non si affermano solamente sullo scambio o sulla distribuzione di “beni” (*goods*), ma soprattutto di “mali” (*bads*), e le scorie ne sono un esempio lampante. Ciò che risulta evidente è anche che le scorie assumono valenza strutturale in funzione di un'assenza di valore o, più precisamente, di un valore negativo — che è l'*essenza* del valore semioticamente parlando.

Le scorie vanno così a costituire una sorta di eredità maledetta, un “anti-patrimonio” per dirla con Mazzucchelli (2022), o “antimonio” nella declinazione di Lobaccaro (2025) che evidenzia l'aspetto spaziale di questo lascito; di fatto, la scoria “recando le impronte del processo che l'ha prodotta, le trasferisce sullo spazio che occupa”, in una continua ricorsività tra aspetto temporale e spaziale da far risalire a un gesto antropico arcaico, per molti versi animalesco, come quello di marcare il territorio attraverso i propri *escrementi*. A questo proposito, risulta di grande supporto lo studio condotto da Michel Serres (2008), *Le mal propre: polluer pour s'approprier?*. L'autore gioca con l'ambivalenza del termine francese *propre*, che significa sia “pulito” che “proprio”, per evidenziare la corrispondenza tra il “male del proprio” e “ciò che è sporco”. In quest'ottica, la scoria, l'escremento, non è tanto l'oggetto di uno spossessamento, ma piuttosto un segno che afferma un possesso.

Inquinare uno spazio per appropriarsene significa fondamentalmente lasciare un segno materiale, e più sottilmente tracciare un confine che definisce esplicitamente *il mal proprio* in opposizione al *bene comune*.

Specularmente, la definizione dello stesso spazio comunitario non è esente da questo tipo di lascito: a partire da Romolo che fonda Roma macchiandone il primo nucleo di terra con il sangue del fratello Remo, passando per il *pagus* romano delimitato dalle ossa dei propri antenati, sino ai cimiteri posti ai bordi delle prime comunità medievali, la funzione strutturale di scorie e resti umani si trasmette nel tempo e nello spazio, dal corpo individuale a quello sociale: “i comignoli diventano orifizi”, fabbriche, discariche e altri luoghi di confine si fanno “prolungamenti del corpo collettivo” (Lobaccaro 2025)¹ e strumenti di territorializzazione e contaminazione di una porzione sempre più ampia di spazio pubblico.

6.3. Immondizia

Una simile parabola è riscontrata da Gille e Lepawsky (2021) nell’evoluzione semantica della nozione di *wasteland*. Il termine deriva dal latino *vastus*, “vasto”, “immenso”, ma anche più specificamente, “terra incolta”. Fino al XVII secolo, *wasteland* veniva utilizzato per indicare spazi aperti, disponibili, non ancora contaminati o civilizzati, suscettibili quindi di poter essere colonizzati, appropriati — oggetto di valore delle mire espansionistiche di avventurieri e conquistatori — o, più semplicemente, coltivati e condivisi da gruppi di contadini e piccole comunità agricole. Proprio con l’*enclosures* delle *common lands*, dette anche *common waste*, attorno al Seicento, il termine *wasteland* iniziò ad assumere una connotazione negativa, come qualcosa che esiste al di fuori dello spazio privato, minacciandone i confini, l’ordine e il diritto. Nel momento in cui le *enclosures* limitano il *wasteland*, quest’ultimo appare come una limitazione dello spazio privato e identitario. Il percorso del *waste(-land)* descritto da Gille e Lepawsky a un primo sguardo può apparire opposto a quella del *mal propre* di Serres, ma i due risultano piuttosto complementari, incidenti, nel momento in cui entrambe rilevano nel rifiuto la funzione di marcare il territorio. A questo punto d’intersezione, poco importa se il rifiuto

¹ Una metamorfosi definita sempre da Serres (2001) con la nozione di “exodarwinismo”. L’idea di un’evoluzione umana in termini di esternalizzazione inorganica del corpo è riscontrabile anche in André Leroi-Gourhan (1964), di cui si è già parlato in riferimento alla “scheggia” — altra possibile tipologia di rifiuto — che non a caso descrive la tecnica come “secrezione” dell’essere umano. Focalizzandosi su determinati aspetti del corpo umano come risultati del suo percorso evolutivo, quali la stazione e la locomozione eretta, la liberazione della mano da funzioni locomotorie e la faccia corta, Leroi-Gourham dimostra che “tutta l’evoluzione umana contribuisce a porre al di fuori dell’uomo ciò che, nel resto del mondo animale, corrisponde all’adattamento specifico” (ivi: 277). In questo senso, oltre che adattarsi all’ambiente, la specie umana sembra adattare l’ambiente a se stessa.

si trovi al di là dello spazio proprio (*waste*) o sia l'elemento di contaminazione e di appropriazione dello spazio (*mal propre*): in entrambi i casi, la scoria è ciò che limita lo spazio occupandolo, privatizzandolo, privandolo. I due tracciati si superano a vicenda sino a sovrapporsi nel nostro mondo globalizzato apparentemente libero da limiti e confini, ma non dai rifiuti che servivano a marcarli. Oggi sembra non esistano più margini da cui espellere i rifiuti, né luoghi vergini da delimitare e contaminare, ma è il rifiuto che inizia ad espellere l'umano fuori dal proprio spazio vitale.

In questo nuovo regime mondiale, “il rifiuto non delimita più soltanto una proprietà, ma rivendica la totalità dello spazio altrui. [...] La quantità dei rifiuti fa massa critica producendo una loro autonomizzazione. Da strumento per possedere uno spazio, tale massa diventa spazio esso stesso, luogo non più abitabile per nessuno” (Lobaccaro 2025). Nella sua crescente pervasività, la scoria smette di essere segno di un'azione umana, residuo di un fare soggettivo, ma diventa un agente collettivo indipendente, che ci sfida sul nostro stesso terreno di gioco, contendendoci il nostro oggetto di valore: il nostro spazio, il nostro mondo sempre più *immondo* (*non-mundus* - Fabbri 2014). È questo il mondo immaginato da *Wall-E*, un pianeta ricolmo di *immondizia*, dove i rifiuti hanno preso il posto di un'umanità costretta all'esilio nello spazio aperto, da cui assiste allo spettacolo di una Terra deserta: *wasteland*.

6.4. Compost

Il compost è la tipologia del rifiuto che segna il *ritorno alla terra*. Non si tratta di ripristinare la Natura come ideale assoluto, liberarla dalla relazione con l'Umano — che si confermerebbe così il suo opposto relativo —, ma di coltivare la terra, alimentarla, dedicarle tutt* noi stess* sino a confonderci con essa, in una nuova ecologia *queer* (Ferrante 2022). Ciò inevitabilmente richiede una messa in discussione della nostra *natura umana*, la disponibilità a liberarci della nostra identità per devolverla totalmente alla terra: “Siamo *humus*, non *Homo*, non *Antropos*. Siamo compost, non *postumani*” — sono queste le parole del nuovo manifesto di Donna Haraway (2016) che segna un superamento dell'identità *cyborg* (1985), dell'ibridazione tra umano e inorganico, nell'organicità della materia terrestre.

Cadere al suolo, sprofondare sottoterra, non equivale a morire, ma a ridurre la distanza prospettica, lo scarto feticistico, che ci separa dalla vita, ora intesa come *convivenza*. Il compost rifiuta ogni tipo di gerarchia o dominio,

ma accoglie indiscriminatamente – *comp(h)ost* (AA.VV. 2021) — senza necessità di omologazione, conformazione o armonia posticcia. Questa forma di vita è il risultato della collaborazione tra una serie di attanti eterogenei (l'essere umano è uno tra i tanti), in *intra-azione*, cioè in un campo di forze comune per cui l'*agency* non è mai riconducibile a un solo individuo o soggetto. Si entra nel compost senza malinconia della propria identità, accettando di divenire altro, trasformando la propria individualità e trasformando l'insieme; divenendo insieme, assemblaggio, in una prospettiva che riecheggia fortemente quella di Latour, specialmente in uno dei suoi ultimi lavori, *Gaia* (2020), dedicato proprio al nostro pianeta Terra.

6.5. Sporco

Come gli amanti del pulito possono intuire dal titolo, la tipologia spaziale del rifiuto delineata sinora ha sicuramente un grande debito nei confronti dello studio seminale di Mary Douglas (1984[1966]) sulla nozione di “sporco” (*dirt*). Questo è definito come una presenza di materia percepita “fuori posto” (*out of place*) rispetto a un determinato ordinamento fisico o mentale — potremmo dire topologico o semiotico —, che necessita quindi di essere eliminata, o meglio, *posta fuori*, al fine di ripristinare l'ordine (ivi: 35). Lo sporco si forma e appare laddove i confini non sono ben delineati, e di conseguenza è reso invisibile proprio in funzione di una marcatura dei limiti categoriali e spaziali che definiscono l'ordine. In questo senso, l'atto di pulire, di eliminare lo sporco (ciò che in inglese è meglio reso dal termine *disposing*) è allo stesso tempo una pratica di produzione del rifiuto — nel banale senso di ciò che è rifiutato (*disposed of*) — e quindi di collocamento, di disposizione o deposizione (*placing* o *displacing*) dello stesso al di là di una certa soglia.

Tuttavia, come suggerisce la stessa Douglas, laddove il rifiuto nasce in funzione di un suo collocamento, presentandosi come materia messa in forma e a distanza, significata e rappresentata come tale, lo sporco è caratterizzato da una certa “vischiosità” e “appiccicosità” (*viscosity, stickiness*, ivi: 38); una materia persistente che resiste a un lavoro di pulizia fisica e semiotica². Nel suo essere a metà strada tra liquido e solido, lo sporco rimane spesso impiasticciato tra le categorie che cerchiamo di stabilire, sino a costituire il limite tra queste, piuttosto che un elemento appartenente a una o all'altra, in

² Tanzi è che Strasser (1999) rileva come storicamente la categorizzazione del rifiuto, per quanto variabile, si sia sempre basata sulla specifica materialità di questo e sulle possibilità tecniche di un suo ordinamento e smaltimento.

un continuo gioco, ricorsivo, tra l'essere posto fuori e rimanere sempre fuori posto (cfr. Munro 1997). A partire da questa osservazione, Kevin Hetherington (2004) spinge ulteriormente la posizione di Douglas, affermando che per risolvere il problema dello sporco, della sua instabilità materiale ed epistemologica non è sufficiente stabilirlo nello spazio tra le categorie, ma rilevare l'instabilità di questo spazio di mezzo, "esso stesso anomalo è continuamente mobilitato durante il processo di disposizione" (ivi: 162). Per questa ragione, "lo sporco non è solo appiccicoso, ma può essere anche fluido" (*ibidem*).

Per meglio sviluppare questo punto, è necessario porre nuovamente l'attenzione al rifiuto. A differenza dello sporco, manchevole di una rappresentazione stabile e caratterizzata dall'assenza di figuratività, il rifiuto è ciò che è rappresentato come fuori da un determinato ordine rappresentativo, ma nei limiti dello stesso, di cui è comunque parte in qualità di "figura dell'assenza" (*blank figures* — cfr. Hetherington e Lee 2000). Di fronte all'apparente rigidità dello sporco ostinato, sono proprio queste figure che continuamente vengono mobilitate nei processi di categorizzazione e messa in ordine, proprio per colmare il rumoroso vuoto di senso lasciato dallo sporco. Sulla scorta di Munro (1998), sempre Hetherington (2004) parla di *gap*, cioè di scarti all'interno del quadro complessivo, riempiti da altro materiale di scarto, capace di ricostituire una relazione significativa e strutturale tra gli elementi di un determinato sistema semiotico o topologico, che assume così l'aspetto di una configurazione coerente³.

È così che, nella sua intrinseca dialettica con lo sporco, il rifiuto, dapprima messo a distanza, posto al di là della soglia, torna ora a far valere la sua presenza nello spazio che ha contribuito a designare in quanto figura dell'assenza; *figura di un corpo vuoto*, che emerge solo nella differenza, nella *differenziazione*, per cui la trasparenza che lo caratterizza si fa ora traccia tangibile e opaca del senso complessivo dello spazio in cui è depositato:

Nella sua apparente negatività, il rifiuto delimita, struttura e produce senso. Esso agisce come dispositivo semiotico capace di istituire confini, identità, valori, generando così un campo di forze oppositive e differenziali che alimentano il dinamismo stesso del significato. Esso è

³ A questo proposito, come esempio della funzione strutturale e di ordinamento delle figure dell'assenza, Hetherington e Lee (2000) prendono ad esempio il gioco del domino e in particolare il ruolo della tessera doppiamente bianca, apparentemente priva di valore proprio, ma, al pari di un *jolly*, necessaria a cambiare regola e stabilire un nuovo ordine nella sequenza di tessere.

una sorta di dispositivo che iscrive un sistema di opposizioni (accettabile/non-accettabile, puro/impuro) da cui si dipartono altre significazioni. L'oggetto rifiuto è pertanto una categoria performativa: non descrive soltanto uno stato di cose, ma lo produce occupando uno spazio, imponendogli una significazione. (Lobaccaro 2025)

6.6. Depositi e reperti

La dinamicità e strutturalità del rifiuto è riscontrabile già all'interno dello spazio domestico. Dentro le nostre case esistono una serie di oggetti-soglia deputati allo smaltimento di rifiuti, primo tra tutti il cestino della spazzatura. Ma piuttosto che parlare di "condotti di eliminazione" (*conduits of disposal*) dello scarto (Munro 1995), risulta qui necessario cogliere l'ambivalenza o l'ampiezza semantica del termine *disposal*, e considerare i relativi condotti non come semplici canali di smaltimento, ma piuttosto come dei "condotti di deposizione" (Hetherington 2004), o più semplicemente di conservazione. Oltre alla già citata pattumiera, tra questi è infatti possibile riconoscere il frigorifero e la credenza, così come la soffitta e la cantina, e poi il cesto del bucato, l'armadio, la libreria, e tanti altri luoghi dove vengono depositati oggetti che non trovano un utilizzo immediato, oggetti *in standby*, rifiuti momentanei, in attesa di poter diventare altro, di ritrovare significato o valore (cfr. Thompson 1979) — è per questi motivi che lo stesso rifiuto può essere considerato un particolare condotto di deposizione o deposito di valore.

Un simile temporalità sospesa sembra caratterizzare alcuni degli oggetti che configurano lo spazio museale. A ben vedere, il museo è prima di tutto un condotto di disposizione degli oggetti, ben al di là dello spazio espositivo, nei suoi magazzini e depositi, dove è collocata una quantità di materiale spesso superiore a quella mostrata al pubblico. Gli oggetti conservati in questi luoghi sono a disposizione (*at disposal*) quasi esclusiva dello staff interno, del personale autorizzato o di specialisti e studiosi provvisti di permessi speciali. È qui che i *reperti* vengono nuovamente *deposti*, dopo essere stati soggetti a un ulteriore processo di archiviazione, all'interno di cataloghi e registri, che spesso risultano essere gli unici luoghi per una loro esposizione. Infondo, il dispositivo dell'inventario rappresenta l'assenza di questi reperti, ma in questo modo contribuisce anche a delinearne una presenza figurale, sempre più opaca, che non fa che *rivelare* lo stesso processo di deposizione, disposizione e *differenziazione* del materiale museale.

Restando all'interno dello spazio museale, per quel che riguarda gli oggetti allestiti ed effettivamente esposti al pubblico, la questione non è molto diversa. Prendiamo il caso di alcuni musei archeologici, in cui una grande quantità di piccoli oggetti, siano questi reperti fossili o frammenti di manufatti arcaici, sono disposti più o meno ordinatamente in teche di vetro trasparenti. Spesso, ciò che risulta evidente è la mancanza effettiva di visibilità di questo materiale, la cui presenza è ridotta a figura della propria assenza. Tant'è che in alcuni casi, per rendere nuovamente significativa ed efficace lo starsene lì di questi oggetti si interviene destabilizzando l'allestimento, magari inserendo all'interno di un gruppo di piccole statuine un grande blocco di quarzo, o altri elementi dissonanti volti a interrompere la litania di fondo. Queste operazioni di *replacing/displacing* collocano quindi gli oggetti in posizioni in cui ricorsivamente appaiono fuori luogo. Per quanto ciò possa essere utile ad attrarre nuovamente l'attenzione sul reperto, ciò che viene altrettanto esibito è la logica dispositiva, la cornice espositiva o in termini più concreti la teca di vetro sempre più opaca all'interno della quale l'oggetto posto.

Nel caso del reperto archeologico esposto e/o deposto nello spazio museale è implicito un aspetto temporale già affrontato nel capitolo precedente e con il quale si vuole concludere questa prima parte. Ciò che viene ridisposto, portato alla luce dall'operazione archeologica, è il valore passato contenuto nel reperto nel presente della sua nuova configurazione museale: una *costellazione* originaria nel migliore dei casi, o una semplice *collezione* dallo spiccato gusto feticista, o ancora — come si vedrà nella prossima sezione — un'*installazione* dal potente effetto di senso.

6.7. Relitto

Il *relitto* è per definizione il rifiuto che rimane, che sopravvive, e in questo senso il rifiuto per eccellenza. Seppur in una forma isolata o comunque limitata rispetto alla condizione originaria, il relitto basa la sua esistenza e la stessa possibilità di una sua reperibilità e visibilità in virtù del suo essere deposto, sommerso. A questo proposito, il nostro sguardo si sofferma sui relitti marini, a partire dalle tracce che testimoniano il loro inabissamento, da quei segni che ne autenticano lo statuto di relitto, permettendone l'emersione del senso più profondo.

Partiamo da quello che con tutta probabilità è l'emblema del relitto: il *Titanic*. Ruggero Eugeni (2025) ripercorre la storia dei media che si sono succeduti per rendere visibile il Titanic, interpretando queste visualizzazioni

come modalità di emersione del relitto. L'autore fa riferimento a tutta una serie di tecnologie sonore e visive, e alle loro continue e reciproche rimediazioni, impiegate già a partire dal tentativo di ritrovamento della carcassa del Titanic. L'attenzione si sposta poi sulla successiva spettacolarizzazione del relitto attraverso la diffusione delle sue immagini analogiche, sino alle contemporanee tecnologie digitali e alle relative immagini algoritmiche come sintesi di una miriade di dati visivi frammentati. Dalla cattura e produzione di immagini si passa poi alla loro effettiva visione da parte del pubblico, attraverso dispositivi di realtà aumentata o realtà virtuale, che permettono non solo al relitto di emergere ma allo spettatore di immergersi in questo.

L'esposizione del relitto corrisponde così a una nuova forma di deposizione in uno spazio e in un tempo presente. Per sviluppare questo punto prendiamo ancora spunto dallo studio di Eugeni che a sua volta fa riferimento a Cometa (2023) e in particolare alla nozione di "nicchia ecomediale". Questa è utilizzata da Eugeni per definire il relitto del Titanic in relazione all'ambiente circostante – al *medium* — definito dalle intra-azioni tra una serie di *istanze di enunciazione* di natura organica e più strettamente mediali. In particolare, in una nicchia ecomediale, "gli organismi esternalizzano alcune informazioni rendendole disponibili per altri organismi in situazioni temporali e spaziali differenti" (Eugeni 2025: 236). Questa catena intermediale che circonda la nicchia è ciò che assieme rende possibile la sua trasmissibilità, la sua "ereditarietà ecologica" (*ibidem*) che prende *luogo* in una sorta di raddoppiamento della stessa nicchia in altri ambienti esperienziali, attraverso altri *media*. Così accade per il relitto del Titanic: attraverso la sua emersione dal medium dell'acqua e nuova deposizione all'interno del medium ectoplasmativo della realtà virtuale o aumentata, ci è permesso ora di fare esperienza della sua presenza fantasmatica.

A differenza del Titanic, il relitto del DC-9 dell'Itavia, abbattuto nel 1980 in corrispondenza dell'isola di Ustica e inabissatosi a largo della Sicilia, è ora fisicamente presente all'interno di uno spazio che ne permette la visione da parte del pubblico. A Bologna, nel *Museo per la memoria di Ustica*, dove è stato deposto per volere dei familiari delle vittime nel 2007, l'aereo appare agli occhi dei visitatori come un cadavere, una spoglia silenziosa. La sua installazione nello spazio museale allestito da Christian Boltanski è stata preceduta da una lunga marcia funebre, che ha riaccompagnato il relitto dal luogo del suo ritrovamento fino al capoluogo emiliano, da dove il suo ultimo volo era partito. La carcassa dell'aereo ha poi trovato degna sepoltura nel museo, calata

dall'alto, prima che il tetto dell'edificio venisse chiuso, impedendo al relitto lo sguardo al cielo, in un drammatico contrasto con il suo essere “nato per volare”⁴.

Daniele Salerno (2012) nota come un altro elemento di questa metafora funebre sia quello della “autopsia”. il relitto esposto è infatti il risultato di una ricomposizione dei pezzi del velivolo originale: circa 2500 frammenti reperiti, analizzati, inventariati, tant'è che ciascuno di questi presenta ancora dei fogli con numeri e altre annotazioni usate per la catalogazione. Come visto in precedenza, le tracce di questo inventario sul corpo del reperto ne aumentano l'opacità, intensificandone la funzione presentativa. Una presenza tuttavia incompleta, dal momento che i frammenti compongono il 96% di una superficie che rimane in parte aperta, senza tuttavia esporsi a uno sguardo indiscreto verso il suo interno, ma invitando lo spettatore a colmare i vuoti di questa sua nuova configurazione. Nulla si trova infatti dentro il relitto, è un contenitore vuoto. Anche i reperti dei passeggeri sono racchiusi all'interno di nove parallelepipedi neri, visibili solo attraverso un catalogo — “Lista degli oggetti personali appartenenti ai passeggeri” — che contribuisce a suturare e saturare l'immagine complessiva di questa ferita.

A questa operazione di deposizione delle tracce delle 81 vittime della strage è contrapposta l'esposizione di 81 lampadari e 81 schermi neri, elementi chiave dell'installazione di Boltanski, che a loro volta illuminano e riflettono il relitto, costituendo una sorta di cornice o di nicchia che ne racchiude il senso e permette l'esperienza. Le luci, che in un movimento costante, eterno, sembrano lentamente spegnersi per poi riprendere altrettanto lentamente vita, sono figure di un'assenza che è parzialmente colmata da questa sua presenza fantasmatica. In maniera analoga gli schermi neri e opachi dalle quali emergono le voci delle vittime — anch'esse incantate in un perpetuo andamento che le vede dissolversi lentamente per poi riaffiorare — non mostrano le vittime che ormai appartengono a un passato irrecuperabile, ma riflettono il nostro stesso sguardo, la nostra presenza e quella del relitto sullo sfondo.

L'immersione del visitatore non è dunque all'interno del relitto, come contenitore di una verità profonda e sommersa, ma all'interno della nicchia eco-mediale che l'installazione crea attorno all'areo, a partire dalla sua superficie esterna che si interfaccia con il nostro sguardo, continuamente catturato e rimediato da altri dispositivi sensoriali. In analogia con il caso del Titanic, la

⁴ Il riferimento è il titolo del breve documentario sulla storia del relitto, proiettato in una stanza del museo adiacente allo spazio dell'installazione.

nicchia museale si presenta come riproduzione ed estensione di quell'ambiente acquatico nel quale il relitto aveva trovato una prima deposizione, come evocato dal terreno della sala su cui il relitto è poggiato, del tutto simile a un fondale marino. L'installazione è così capace di ripresentare l'aereo in quanto relitto, in quanto oggetto deposto, violentemente silenziato: è questo il modo attraverso cui ci sussurra la sua trasparente verità.

CAMPI DI FASCINAZIONE

CAPITOLO VII

IL SACRO ALDIQUÀ IL FETICISMO AL DI LÀ DELLA RELIGIONE

Dopo aver esplorato alcuni degli aspetti del feticcio inteso come *oggetto fascinoso*, in questa seconda parte ci soffermeremo sui *campi di fascinazione* lungo i quali il feticcio esercita il proprio potere d'attrazione. I capitoli che si succederanno individuano alcuni domini discorsivi e ambiti sociali nei quali il fenomeno del feticismo si è storicamente affermato. Quando si parla di feticismo, gli oggetti e le categorie tradizionalmente ascrivibili a uno specifico discorso si ripresentano anche in altri campi d'indagine; così pietre sacre e oggetti di culto vari spesso assumono dei significati erotici, la merce si carica di un valore divino e il *dildo* partecipa attivamente a un'economia politica del segno. Al di là di queste sovrapposizioni di senso, ciò che ci interessa individuare è la ricorrenza di una stessa forma che alimenta il fascino degli oggetti in ciascuno di questi domini. A partire dalla religione, ambito di origine del fenomeno feticista o più precisamente di una sua prima denominazione formale.

È Charles de Brosses, con il suo *Du Culte des dieux fétiches* (1988[1760]), a officiare una sorta di battesimo del "feticismo". A dire il vero, il terreno esplorato da de Brosses non è esclusivamente religioso: gli astrusi oggetti di culto che l'autore prende in esame sono definiti "feticci" non da esperti teologi o missionari cattolici, ma dai coloni europei all'interno di un discorso e di una pratica mercantile. Come spiega Franco La Cecla (1991: 201):

Fetisso è il nome che i commercianti portoghesi prima e olandesi poi danno a quegli oggetti o pietre o alberi o animali che per qualche motivo che a loro sfugge sono oggetto di rispetto e di venerazione da parte dei locali e quindi vengono considerati dai nativi non commerciabili. *Fetisso* è il nome con cui le popolazioni negre locali chiamano quello che ha valore all'interno della loro cultura e che quindi va difeso dagli estranei. Ciò risulta strano alla mentalità mercantile dei portoghesi, e ancor più strano al mercantilismo laico e anticattolico degli olandesi.

Il *fetisso* nasce così dal tentativo fallito di una traduzione di una serie di oggetti dall'ambito religioso a quello commerciale. Ma il fallimento di questo passaggio discorsivo mostra l'intraducibilità più generalmente culturale del feticcio; tant'è che sono gli stessi nativi a fare uso del termine *fetisso* per indicare i propri oggetti e valori culturali e marcarne la distanza, l'opposizione rispetto al *dominio* europeo — l'unico punto condiviso è allora quello che conferma la reciproca incomprensione:

Il *fetisso* è come il *pidgin*¹ una categoria di traduzione che consente di intendersi *senza doversi comprendere*. Serve a trasformare gli oggetti delle culture indigene giudicandoli inutili e fonte di superstizione. Le culture indigene se ne servono a loro volta non solo per difendersi, ma per assimilare gli oggetti europei. *Pidgin* e feticcio sono dunque luoghi e materializzazioni dell'estraneamento e del malinteso. (ivi: 219)

Dal “malinteso” su un oggetto all'intendersi attraverso di questo il passo è breve e il “feticcio” diventa “non soltanto il nome della cosa, ma la cosa stessa” (Iacono 2001: 37). L'iniziale distanza prospettica si fa progressivamente motivo di scientificità di un concetto che aderisce ora perfettamente all'oggetto: sua verità sulla scorta di una doppia falsa credenza. Il termine “feticcio” infatti non sta più ad indicare gli oggetti di culto dei nativi, il cui senso agli occhi degli europei inevitabilmente *sfugge*, ma la credenza degli stessi europei che gli altri credano (cfr. Latour 1996). La spirale ricorsiva si cristallizza nello *stesso* feticcio, che è sempre qualcosa in più di quel che è, qualsiasi sia il punto di vista da cui lo si guardi. Lo sguardo *coloniale* sul feticcio diventa così l'occasione per uno sguardo interno alle categorie interpretative occidentali (cfr. Crick 1982), le stesse usate poi per guardare ai *propri* feticci (come faranno Marx e Freud²) e per rintracciare la genealogia di un fenomeno che trascende sempre la propria nozione.

7.1. In principio era il feticcio

Come accennato già nel terzo capitolo, ciò che i coloni denunciavano degli oggetti di culto delle popolazioni indigene era il loro carattere faticcio, arti-

¹ Si definisce *pidgin* una lingua semplificata nata dall'incontro tra lingue diverse, per l'esigenza pratica di risolvere problemi di comunicazione solitamente all'interno di rapporti commerciali e di scambio.

² Si vedano rispettivamente i capitoli 8 e 9.

ficioso. Agli occhi degli europei, la fatticità dei feticci, oltre che provare l'infondatezza degli dèi e della credenza dei nativi, rappresentava un oltraggio nei confronti del loro stesso Dio. Che Dio creatore del mondo, degli esseri umani e di tutte le cose, possa essere *esso* stesso cosa, o peggio ancora oggetto creato, prodotto, *fabbricato*, da mani umane, è un pensiero eretico ai limiti dell'impensabile. La cosificazione messa in atto dal feticismo si presenta così come un attacco a Dio, alla sua *persona*, e la sua difesa da parte del fedele, civilizzato sino alla miscredenza, si fa strenua. Fosse anche che gli esseri umani, in quanto persone distinte dalle cose, siano stati creati da Dio *a Sua immagine e somiglianza*, questa *origine* divina non risulta affatto nella simmetria di un *principio* logico, ma semmai implica l'assoluta *originarietà* di Dio, la cui immagine non può essere vincolata alla nostra, né *Egli* ad alcuna immagine.

Tutto questo si traduce nell'interdizione di qualunque forma di rappresentazione di un Dio *invisibile*. Il divieto è assoluto; non riguarda semplicemente l'uso e il culto di immagini di altre divinità al posto di quella di Dio, come si evince dal primo comandamento "non ti farai altri dèi in *faccia* a me" (Es. 20, 3), o "non avrai altri Elohim sopra il mio volto" — nella traduzione che ne fa Erri De Luca (1994) —, ma la possibilità di rendere *visibile* lo stesso Dio giudaico-cristiano, ossia di rappresentarne o mostrarne il *viso*: "nessuno può vedere me e sopravvivere" come si legge sempre nell'Esodo (33, 23) — tant'è che a Mosè non è concesso di vedere "le facce" (*panim*) di Dio, ma semmai di seguirne "le spalle" o "le tracce", secondo l'interpretazione di Lévinas (1982). Sono questi i *termini* dell'Alleanza tra Dio e Mosè; un contratto che *icona*, *idolo* e *feticcio* cercano di aggirare, *rivoltandosi* così all'ordine divino. Si fa qui riferimento alle nozioni della tipologia stillata da Karl Kerényi (1962), ripresa successivamente da Gillo Dorfles (1988) e dal già citato Volli (1997), e di cui si cercherà ora di riordinare e riorientare i significati ai fini di questo nostro studio.

L'icona, dal greco *eikon*, è certamente il termine di più lunga tradizione³, che restituisce gran parte del senso di quello che comunemente intendiamo come "immagine". Nel nostro caso, le icone si presenterebbero come *false immagini di Dio*, e non potrebbero essere altrimenti dal momento che si parla di un Dio non solo invisibile ma *inimmaginabile*. In questo senso, le icone si oppongono alle *ágalmata*, altro termine della classificazione di Kerényi (1962: 168) che definisce quelle immagini che si avvalgono di una relazione indicale con il referente divino, di cui sono *emanazione* diretta, *traccia*, presentandosi

³ Anche in campo più specificatamente semiotico, i riferimenti al termine "icona", da Peirce in poi, sono svariati, così come le accezioni adoperate nei diversi casi.

quindi come autentiche immagini *di* Dio, nell'accezione soggettiva del genitivo. In questo gruppo è possibile far rientrare le *akheiropoiètes*, letteralmente immagini "fatte senza l'intervento di mani umane", ma create direttamente da Dio, come la sacra Sindone, la cui autenticità rimane tuttavia non autenticata, o come l'immagine del *volto* di Cristo impressa sul velo della Veronica: *vera icona*, secondo una falsa quanto efficace etimologia (cfr. Kuryluk 1991), ma in ogni caso *anicon*, in quanto non si avvale propriamente di una funzione di rappresentazione quanto di presentazione del divino: nuovamente *traccia*, piuttosto che *faccia*, *volto* o *viso*⁴.

Si passa poi all'*idolo*. Nelle parole di Kerényi (1962: 168), "*Eidolon* è in greco un'immagine che consiste unicamente in una superficie senza profondità. Gli *eidola* possono essere descritti come immagini in uno specchio che abbiano acquisito un'esistenza indipendente dopo che quelli che vi si sono specchiati sono già estinti [...] Qui ci è lecito parlare di una forma spettrale". Nel nostro caso specifico, l'idolo è *l'immagine di un falso Dio*, dal momento che si tratta di una divinità — essa stessa definita "idolo" — che esiste e si manifesta fantasmaticamente solo nelle proprie immagini. A partire dal *vitello d'oro*, passando per le divinità greche e romane, si arriva sino a nostri idoli contemporanei, non a caso detti anche *icone*, incapaci di trascendere la loro vita *mondana*, di andare al di là del flusso e della circolazione costante delle loro immagini mediatiche, cristallizzazioni della *vanità* che li contraddistingue.

Dall'idolo al *feticcio* il passaggio è pressoché immediato; si tratta più che altro di un rivolgimento di fronte: se il primo termine designa il *dio-immagine*, il secondo invece è *l'immagine-dio*. Nel feticcio, il peso ricade totalmente sulla forma espressiva, sostanziata della stessa sostanza del suo contenuto: infondo di un dio che è solo immagine non si può che adorare questa sua manifestazione visibile. Nella ricostruzione dell'*Idolatria* che Halbertal e Margalit (1992) fanno attraverso il pensiero del filosofo ebreo Maimonide, il passaggio al feticismo si dispiega lungo una spirale ricorsiva della rappresentazione:

Alla fine del processo, secondo Maimonide, c'era una religione popolare feticista, e le masse dimenticarono che gli idoli nei templi erano rappresentazioni delle stelle e non forze indipendenti. Uno dei componenti più importanti nel processo di trasformazione delle rappresentazioni in poteri indipendenti fu l'uso di rappresentazioni di rappresentazioni. [...] La confusione risulta dal fatto che in una situazione di rappresentazione si suppone siano trasferibili solo i modi di relazione

⁴ Anche le icone bizantine della tradizione cristiano-ortodossa sono immagini che si avvalgono in parte di questo tipo di autenticità.

e non i predicati che si applicano alla cosa rappresentata. Il rappresentante del re non è il re, anche se alcuni dei modi di rapportarsi al re sono trasferiti al suo rappresentante a causa del suo ruolo. (ivi: 42)

Il feticcio è il punto d'arrivo di questa deriva rappresentativa, già profilata dal profeta Mosè e inutilmente scongiurata attraverso il precetto dell'invisibilità e dell'inimmaginabilità di Dio: la tutela della sua trascendenza assoluta implica inesorabilmente l'immanenza altrettanto assoluta della sua rappresentazione e del suo significato divino. Il rischio è già insito nell'icona; la sua funzione rappresentativa è facilmente pervertita in una forma di presentazione e manifestazione di Dio, autenticata dal carattere proprio dell'icona che, per definizione semiotica, trova in sé le qualità di un rimando al proprio referente, del quale condivide alcuni tratti e su cui vanta proprietà in comune. Per via della sua somiglianza, l'icona partecipa del divino, ne diventa *parte*, e il divino parte di questa, in un completo ribaltamento del principio metaforico in una relazione metonimica. Questo dà adito a pratiche feticiste in cui non è più il valore dell'icona a essere legato a Dio, ma Dio alla propria immagine, a una sua parte manipolabile, personalizzabile e possedibile, che idealmente rimanda al tutto: l'idolo. Sino ad arrivare all'*adulterio*, ossia alla completa sostituzione di Dio con la sua immagine non trascendente, divenuta quel che un tempo rappresentava: il feticcio.

Infondo il feticcio è un'icona che ha fatto valere il suo diritto di precedenza o *Primità*. È proprio per contrapporsi alla prelazione dell'icona che la Legge ebraica limita l'apparato dei segni al linguaggio verbale, simbolico. In virtù della sua arbitrarietà, il linguaggio permette al più di riferirsi a Dio senza che questo possa trasparire dall'opacità della parola, preservandone dunque l'autonomia e la trascendenza⁵. Tuttavia la strategia feticista è capace di sovvertire a proprio vantaggio questa limitazione. La *parzialità* dell'icona prima e dell'idolo poi si fa un *tutto oggettivo* nel feticcio. Questo, se da un lato rende opaco il lavoro di manipolazione materiale e segnica che sottende la sua *realizzazione*, dall'altro dà sfogo all'*eccesso di realtà* attraverso la sua apparenza divina: *evidenza* di una sacralità autentica, *superpartes*:

Il feticcio ha bisogno, per realizzarsi come tale, di far agire un suo caratteristico effetto di realtà, che però è dell'ordine della *seduzione* e non

⁵ Risulta invece più ambiguo e a rischio di feticismo l'uso nella religione islamica di oggetti che tutelano l'invisibilità e l'irrappresentabilità di Dio attraverso l'opacità del loro colore; si pensi in particolare alla *Pietra Nera*, a sua volta contenuta all'interno della *Kaaba*. In realtà, l'opacità del linguaggio verbale non è del tutto esente da un meccanismo di feticizzazione di Dio nelle *Sacre Scritture*.

della *rappresentazione*. [...] diventa un centro d'attenzione perché lascia profilare la possibilità di un'attrazione fisica [...] E lo fa, come le migliori immagini, con grande *trasparenza*, dando l'impressione che la complessità dei suoi contenuti [...] religiosi, così dipendenti da una società e a una storia, siano invece *naturali, evidenti, immediatamente attraenti*. Insomma, il feticcio si comporta come un'ottima immagine (non rappresentativa) dei rapporti sociali e delle passioni che essi suscitano. (Volli 1997: 122)

Nelle parole di Mario Perniola (1995: 68):

Il feticismo è [...] l'opposto dell'idolatria: mentre quest'ultima è solidale con l'idealismo sensualistico etico-estetico, con l'esaltazione di qualità specifiche, con la solennizzazione di questa o di quella entità sensibile o sovrasensibile, spirituale o naturale, il feticismo segna il trionfo dell'artificiale che si offre effettivamente nella sua arbitrarietà opaca e indifferente [...] il feticcio insomma non è un dio o una dea del politeismo greco, non è il prodotto della divinizzazione di un modo di essere umano, non è la materializzazione di un'ideale di perfezione; al contrario esso è aniconico e alieno da ogni sensibilità qualitativa.

A partire dall'effettività del feticcio, andando a ritroso, diventa opportuno stabilire una nuova genealogia. A ben vedere, la minaccia del feticismo non si innesta a partire dalla funzione rappresentativa dell'icona, dal suo rapporto di somiglianza con il referente divino che va via via ad intensificarsi fino all'identificazione; il nodo cruciale della questione va cercato a monte, nel rapporto che l'icona intrattiene con il proprio autore umano. Ciò che viene contrapposta per poi essere sovrapposta è l'arte divina, espressa dalle *ágalmata*, dalle *akheiropoiètes*, alle *eikones* come espressioni dell'artificio umano (cfr. Kerényi 1962: 168); spingendoci ancora un po' più in là, il parallelismo è tra Dio che fa gli esseri umani e gli esseri umani che fanno Dio, o *più diabolicamente fanno cose come dèi* (cfr. Grabher 2005).

È utile proseguire ulteriormente nella simmetria dell'argomento per arrivare all'origine del problema: "Dio creò l'uomo a Sua immagine; a immagine di Dio lo creò" (Genesi, 1, 27). Allo stesso modo, anche l'essere umano dota i prodotti del suo fare, le sue immagini e i suoi dèi, della propria immagine, di un certo *antropomorfismo*. Gli idoli greci e romani non erano già più (o ancora) immagini di un Dio, ma delle divinità antropomorfe, esse stesse immagini degli esseri umani, delle loro passioni e inclinazioni, proiettate nella

dimensione trascendente dell'Olimpo, ma sempre pronte a intervenire direttamente negli affari mondani e a interferire nelle vicende umane. Il feticismo si spinge ancora oltre, o indietro.

In principio era il Verbo: cercando di circoscrivere la mistica di questo passo mitico, la creazione del mondo prende le mosse dalla messa in forma di un materiale verbale primordiale, di una sostanza sonora che, in alcune ermeneutiche del passo, è *antimateria*, *silenzio*. Dio crea le cose attraverso la *parola*, e le cose del mondo non possono quindi che riferirsi a Dio. L'essere umano invece è stato creato attraverso l'*immagine* di Dio, *kath'eikona* per i greci, *zelem*⁶, "idolo", per gli ebrei; ma è l'interpretazione di Rashi (1985) che evoca un fare più strettamente feticista: "a Sua immagine" significa "secondo il modello fatto per lui [...] con le mani. Egli fu fatto con un sigillo, come una moneta che è fatta con un conio" (ivi: 13); commenta a sua volta Volli (1997: 127): "L'uomo è immagine di Dio in quanto ne è letteralmente l'impronta, ma questa *impronta* è progettata secondo un regime iconico". E lo stesso vale per gli esseri umani e per le loro emanazioni, dall'idolo al feticcio.

A differenza degli idoli greci e romani, sono ora gli dèi-feticci a essere manipolati dagli umani ai quali è restituita l'immagine di questa loro manipolazione. L'antropomorfismo dei feticci, la loro forma umana, non riflette più una somiglianza qualitativa, ma piuttosto l'operazione di dare forma alle cose: l'impronta. Insomma, ciò che è messo in questione dal feticismo è il principio della creazione e di un Dio creatore, che ora vede il suo posto essere usurpato non tanto da una sua immagine qualsiasi, ma dal suo capolavoro: l'essere umano. Tant'è che gli stessi umani rimangono profondamente *toccati*, *impressionati* a loro volta dagli dèi che creano. Emanazioni il cui effetto di ritorno supera la causa.

Con il feticismo si cerca di riportare la spiritualità del divino alla propria dimensione terrena, non più separata dal corpo delle cose e dallo stesso corpo umano⁷. L'alterità che Csordas (2004: 170) faceva risalire alla fenomenologia della nostra esistenza corporea⁸, prima che questa venga trascesa nel corpo dell'altro, come una sorta di suo contenuto sacro, attraverso quella che Cassirer (1944) definisce "facoltà simbolica", ritorna ora a farsi esperienza sensibile,

⁶ La radice *zel* è la stessa che si ritrova nella parola *tatzelum*, "fotografia".

⁷ È proprio l'indistinzione tra spirito e corpo che è tacciata di feticismo sia dai religiosi antimaterialisti che dai positivisti antireligiosi.

⁸ In particolare, Csordas, sulla scia della fenomenologia di Merleau-Ponty (1945a; 1964), sostiene che la nostra natura incorporata è vissuta come un limite e favorisce il sentimento che i nostri corpi siano in un certo senso altro da noi. L'alterità allora, più che una trascendenza, è una componente strutturale del nostro corpo che, d'altra parte, diventa mezzo materiale con cui sperimentiamo e integriamo l'altro. La questione è approfondita nel decimo capitolo.

effetto sul nostro corpo. Il feticismo si innesta nel cortocircuito di una relazione simbolica in una relazione pseudo-indicale, che presume uno scarto differenziale tra corpo proprio e corpo dell'altro, colmato o riprodotto dal feticcio in quanto esso stesso scarto: fonte di una *numinosità* (cfr. Fabietti 2015) che ci abbaglia. Il feticcio è allora espressione contingente, terrena e materiale di un nuovo contatto originario con il divino, andato a perdersi nello stratificarsi storico delle sue mediazioni semiotiche, tra Leggi scritte, icone e idoli, e ora tornato in auge:

Il declino della nozione di idolatria è contemporaneo alla lenta ascesa di quella di feticismo [...] È una nozione nuova, senza precedenti [...] a differenza dell'idolo e dell'idolatria che sono il prodotto di una lunga serie di eredità culturali e intellettuali [...] La scelta fatta non era priva di significato: l'idolatria stava a indicare la differenza, limitando al massimo lo scarto; l'idolatria è la civiltà più del diavolo, oppure la civiltà senza il vero Dio ma con il culto (deviato) delle immagini, mentre il feticcio doveva designare l'arcaico, il preidolatrico, le pratiche e gli oggetti scelti dall'immaginazione fallace dei selvaggi a seconda delle circostanze fortuite (Bernard e Gruzinski 1995: 207)

La singolare genealogia del feticcio è una delle questioni centrali del doppio studio sul feticismo condotto da Pietz (1986; 1987):

La nuova idea del *fetisso* che emergeva dall'interazione transculturale dell'Africa occidentale era lontanissima dalla teoria cristiana dell'idolatria. Mentre la teoria cristiana identificava due identità distinte, l'idolo materiale e lo spirito demoniaco contenuto in essa, il discorso del *fetisso* parlava della personificazione di oggetti materiale, la cui reale efficacia consisteva in una causalità fisica e psicologica piuttosto che spirituale. L'idolo cristiano era prodotto come immagine, mentre il *fetisso* era una produzione del tutto nuova che associava cose e scopi momentaneamente congiunti in un evento casuale. Il principio sociale dell'idolo era il patto concluso verbalmente fra un'anima umana e uno spirito demoniaco, mentre il potere sociale del *fetisso* constava di legami stretti attraverso atti fisici e il consumo di sostanze materiali più proprie ai *veneficia* che all'idolatria. Similmente, il potere del *fetisso* di avere effetti sulla salute e sulla fortuna personale seguiva la logica metonimica degli amuleti piuttosto che quella metaforica degli idoli. (Pietz 1987: 45)

7.2. *Falsa partenza. De Brosses vs. Hume, Comte vs. Comte*

Allo sguardo esterno dei coloni occidentali, la primordialità del feticismo è spesso apparsa come segno del primitivismo delle popolazioni che lo praticavano. Come afferma Iacono (2001: 46), parte del malinteso della nozione di feticismo da de Brosses in poi sta nella riduzione dei rapporti di comparazione tra culture e comunità dislocate in diverse zone del mondo a una classificazione di tipo diacronico. Nel caso specifico del *Du Culte des dieux fétiches* (1988), l'efficacia dell'operazione è data dal coinvolgimento nella comparazione non solo di popoli primitivi contemporanei a de Brosses, ma anche di popolazioni antiche o ancora, come nel caso degli Egizi esplicitamente citati nel titolo dell'opera (*l'ancienne Religion de l'Egypte avec la actuelle de Nigiritie*), di prenderne a esempio pratiche e culti in una fase iniziale dello sviluppo della loro civiltà⁹.

Sta di fatto che de Brosses colloca il feticismo all'inizio della sua storia positiva delle religioni e delle civiltà. Le pratiche feticiste, “per cui gli oggetti di culto sono degli animali, o degli esseri inanimati che sono stati divinizzati [...] meno degli dèi propriamente detti, che delle cose dotate di virtù divina, oracoli, amuleti, talismani protettivi” (ivi: 102), si posizionano quindi al primo stadio — ancora precedente la forma idolatrata e la religione politeista¹⁰ — di una scala evolutiva che procede secondo il grado di sviluppo delle facoltà simbolico-rappresentative, ovvero che si muove, “dagli oggetti sensibili

⁹ L'escamotage si gioca anche nel singolare riferimento all'episodio biblico del Diluvio universale. De Brosses (1988: 99) fa corrispondere lo statuto primitivo delle culture feticiste alla dislocazione e isolamento dei relativi popoli a seguito del Diluvio: “[...] occorre considerare il genere umano solo posteriormente alla sua distruzione quasi totale e al castigo meritato che, rovesciando la superficie della terra e abolendo dappertutto, tranne che in un punto, le conoscenze acquisite, produsse un nuovo stadio di cose. Dei tre capostipiti di generazioni che popolarono la terra emersa dalle acque, la famiglia di uno solo di loro conservò la conoscenza del culto primordiale e le sane idee della divinità” — *sarà stata sicuramente la famiglia da cui discende la civiltà occidentale*. In parte diversa è l'opinione di Joseph-François Lafitau (in Iacono 2001), secondo cui tutte le comunità disperse a seguito del Diluvio avrebbero in qualche modo preservato dall'oblio l'autentica religione, tenendone traccia confusa e corrotta nei loro miti e nei loro oggetti grezzi e feticci.

¹⁰ Questo passaggio di stadio può essere individuato nel cambio di prospettiva su uno stesso oggetto. De Brosses fa riferimento ai *betili*, “pietre animate” costruite dal dio Urano, ma anche, “pietre unte” da Giacobbe sulle quali poi si fonda il luogo “Bethel”; nel primo caso si tratterebbe di idoli, rappresentanti o emanazioni di una divinità, mentre nel secondo i betili unti sarebbero dei feticci, soggetti a una divinizzazione diretta attraverso l'operazione manipolatoria di Giacobbe.

alle conoscenze astratte e da ciò che è più vicino a ciò che è più lontano, risalendo dalla creatura al Creatore e non certo nel discendere dal Creatore che non può essere visto alla natura che è visibile” (ivi: 218)¹¹.

Per via dell'individuazione di uno stadio pregresso a quello dell'idolatria politeista, Diderot (in Iacono 2001: 46) considera la teoria del feticismo di de Brosses il completamento della *Storia naturale della religione* di David Hume (1757). Ma la differenza di scopo tra le due opere è cruciale. Per Hume non si tratta infatti di considerare il politeismo (ed eventualmente il feticismo) come un sostituto anteriore della verità divina monoteista, ma di una verità più propriamente scientifica. Il filosofo inglese sostiene che l'attribuzione di caratteri divini agli eventi inspiegabili della natura è legato al basso grado di conoscenza ed esperienza di questi stessi fenomeni da parte delle popolazioni feticiste. I limiti del sapere scientifico consentono solo un'imperfetta assimilazione di tali eventi nello schema concettuale, integrati in quanto estranei e, in questo senso, divini. In particolare, Hume fa derivare l'idolatria proprio da questa divinizzazione dei fenomeni visibili come rappresentanti di entità invisibili, da cui tuttavia prende le mosse anche la crescita della conoscenza e della padronanza umana sulla natura. Il fenomeno irregolare si pone dunque come *incipit* non solo della religione ma anche di un progresso scientifico.

Da questo punto di vista, risulta quindi forviante la teoria regressiva di de Brosses secondo cui l'idolatria e ancora di più il feticismo si basavano sulla sostituzione del rappresentato con il rappresentante, del significato/referente con il suo significante. Per Hume, al contrario, il movimento è di estensione e di astrazione dell'effetto prima alla propria causa divina, e poi alla propria ragione materiale, concreta e propriamente scientifica.

I percorsi delineati da de Brosses e da Hume sembrano incrociarsi a più riprese nel lavoro di Auguste Comte. L'impresa del filosofo francese di tracciare una storia positiva della religione si misura nel tentativo di trovare il posto del feticismo all'interno di questo percorso storico e teorico; una mis-

¹¹ Secondo un'altra specificazione dello stesso de Brosses (1988: 104), la scala si muove attraverso le quattro “affezioni dell'umanità”, cioè “il timore, l'ammirazione, la riconoscenza, il ragionamento”; dando seguito alla genealogia post Diluvio, “ciascuna di esse ha prodotto i suoi effetti sui popoli, a seconda che essi fossero più o meno distanti dalla loro infanzia, a seconda che il loro spirito fosse più o meno illuminato; ma la maggior parte essendo composta da coloro che mancano di lumi, l'impressione fatta dai primi di questi quattro moventi (*mobilis*), di cui una ha prodotto il feticismo e il secondo il sabeismo, è anche la più antica e la più diffusa”. Per un approfondimento della questione si faccia riferimento al saggio di Pier Cesare Bori (2001).

sione che qui proviamo a ripercorrere facendo riferimento al prezioso contributo di Roberto Righi e Bianca Maria Torricelli (2001) allo studio dell'opera comtiana.

Nel primo libro di Comte, *Sur le passage du polythéisme au théisme* ([1817]1970), tramite il costante riferimento al maestro Henri Saint-Simon, il richiamo indiretto è al pensiero di Charles-François Dupuis. Quest'ultimo individua nell'Universo-Dio (*Univers-Dieu*) la vocazione comune di religione e scienza, da perseguire attraverso una stessa "etica oculare" (cfr. Righi e Torricelli 2001: 74). È qui che si inizia a delineare la categoria di termini che contrassegnerà l'intero progetto di Comte: da un lato la facoltà di *osservazione* scientifica o *ammirazione* (*admiration*), nella sua declinazione più strettamente religiosa, che insiste nella contemplazione del presente *sub specie aeternitatis*, ovvero per come si dà ora e sempre; dall'altro l'*immaginazione*, contingente l'ordine storico e sociale e incline alle passioni, che ci spinge a inventare un Dio invisibile nel momento in cui l'essere umano non riesce a dare senso a ciò che vede ed è così portato a feticizzare il fenomeno.

Nelle *Considérations sur la science et les savants* (1969[1824]), Comte ribalta l'assiologia della categoria e dà priorità alla facoltà di immaginazione. L'ispirazione arriva da quella "mano invisibile di Giove" di cui parla Adam Smith nella sua *Storia dell'astronomia* (1795) a cui si fa ricorso di fronte ai fenomeni irregolari della natura che suscitano un senso di stupore e meraviglia, emergendo dal contesto di regolarità e creando il vuoto attorno a loro. L'immaginazione interviene rilanciando connessioni invisibili, come pure forme relazionali prive di esistenza propria, al fine di colmare l'intervallo e integrare l'evento estraneo all'interno di uno schema concettuale. Le connessioni invisibili, piuttosto che suturare lo scarto lo compensano, mettendo in scena una distanza immaginaria che non si esprime in termini di estensione, ma intensivamente — per la serie: *Giove non è lontanissimo, sta proprio in un'altra dimensione* (cfr. Righi e Torricelli 2001: 80). La svolta delle *Considérations* sta quindi nel non limitare lo sviluppo di una teoria positiva alle osservazioni, ma di rilevare la possibilità di un'osservazione scientifica del dato oggettivo solo a partire dal confronto con un oggetto teorico intriso di immaginazione.

Per Comte, l'oggetto teorico e *teologico* per eccellenza è l'essere umano: i corpi degli oggetti che si stagliano dal senso comune, attirando il nostro sguardo, ci appaiono infatti come esseri viventi dalle caratteristiche analoghe, ma *superiori* alle nostre, dal momento che nell'eccedere la loro natura oggettiva, implicitamente eccedono anche le leggi e l'esperienza umana, feticizzandosi. Come spiegano Righi e Torricelli, "l'azione personale dell'uomo sugli altri esseri è la sola di cui si comprende il modo, per il sentimento che ne ha.

[L'umano] È dunque condotto a rappresentarsi in una maniera analoga la reazione che i corpi esterni esercitano su di lui" (ivi: 86). Ma lo schema feticista risulta virtuoso se messo in pratica correttamente. Prima di ristabilire una distanza oggettiva e di conoscere, diventa necessario riconoscere per analogia, riducendo momentaneamente la distanza. Ciò non comporta una fissazione del fenomeno in un'immagine umana, né il cedere alla semplice contemplazione della sua superiorità, ma piuttosto l'assecondarne la dinamica di emersione ed eccezione alla regola e quindi di instabilità. Laddove la vista si poggia su quelle cose che se ne stanno lì a farsi guardare, i fenomeni superiori sono invece *imprevedibili*, e la vista li deve inseguire per conoscerli: è questo l'esercizio dell'immaginazione.

Nel *Cours de philosophie positive* (1969a[1830-42]), Comte mette in scena un nuovo capovolgimento di fronte. L'autore si scaglia contro le idee e gli oggetti teologici, aderenti alle sensazioni e frutto di un'immaginazione allucinatória che ne impedisce qualsiasi forma di astrazione. Il predominio della "vita affettiva" sulla vita intellettuale fa sì che le credenze alterino irrimediabilmente l'osservazione scientifica dei fenomeni naturali. Ora, l'immaginazione non si fa più stimolo all'osservazione (come nelle *Considérations*), ma ne costituisce una minaccia: è statica, limitata a far fronte alle sensazioni di paura e in generale all'affettività che domina l'emergenza dei fenomeni e la loro esperienza. Il feticismo che prima permetteva l'accesso mediato all'oggetto del sapere ora non fa che evocare fantasmi, illusioni e allucinazioni. Nel loro eccesso di contingenza, al di là delle leggi della natura, la distanza di questi fenomeni si fa insormontabile e non è più scandita nell'alternanza virtuosa tra immaginazione e osservazione. Il feticismo è allora "l'irresistibile tentazione di parlare quando le leggi naturali tacciono. È la tentazione di teorizzare al buio", esso può solo "surrogare" una teoria (Righi e Torricelli 2001: 90). Allora, "feticista è chi risponde a un eccesso di contingenza con un eccesso di teoria [...] vede ciò che da vedere non è, e che dunque, se non è da vedere non è" (ivi: 91).

Sul finale del *Cours*, assistiamo però a un colpo di scena: il ritorno dell'immaginazione che si insedia direttamente nell'oggetto della scienza, nel fenomeno, non più messo a confronto o a sistema con un oggetto *immaginario*, ma esso stesso oggetto *immaginato*. Per Comte ora, il fenomeno non è più traccia immediata del reale, dato oggettivo, ma un costrutto scientifico. Osservazione e oggetto si instaurano assieme, collaborano affinché possa colmarsi la distanza con il reale, attraverso una connessione che procede per non identità, nello scarto che si crea tra l'oggetto e la realtà.

Nel successivo *Discours sur l'ensemble du positivisme* (1998[1848]), si riprende da dove si era concluso il *Cours*. L'invito è a perseguire l'eccesso dell'oggetto e dell'osservazione, che è direttamente oggetto di immaginazione: "l'esagerazione di queste immagini è una condizione necessaria del loro scopo, poiché debbono superare la realtà per spingerci a migliorarla" (ivi: 678). In altre parole, prima che da registrare, l'eccesso è da attuare. Quello che era un eccesso di teoria per lunga parte del *Cours*, diventa ora fondamento teorico, oltre che una spinta per la teoria a farsi pratica; commentano Righi e Torricelli (2001: 93): "l'eccesso funziona, quando funziona; non si misura con o da un qualcosa *in rei*; non c'è una norma, un metro di normalità, da cui l'eccesso possa fare scarto. Semmai è l'eccesso stesso che si propone come esecutore di una norma".

Nel *Système de politique positive* (1969b[1851-54]), Comte dichiara esplicitamente una riconsiderazione del feticismo di cui propone una nuova teoria. Si legge così, "In fondo, il pensatore feticista, che non sa distinguere l'affettività dalla vita, è meno lontano dalla verità scientifica del sognatore teologista che, contro ogni evidenza, considera la materia passiva. L'uno osserva, certo, in maniera troppo superficiale; ma l'altro accorda l'immaginazione un'influenza troppo esorbitante" (ivi: 85). Dopo aver a lungo posto il feticismo sul lato dell'immaginazione, e successivamente a una sovrapposizione tra questa facoltà e quella di osservazione (a conclusione del *Cours* e nel *Discours*), nel *Système* l'operazione feticista è collocata sul lato dell'osservazione. Ciò permette all'autore di affermare il primato del feticismo, non solo in ordine temporale, ma a livello teorico, in quanto pratica conforme alla regola della positività:

Attribuire la vita al mondo esterno costituisce, certo, un errore capitale; ma è un errore del quale ci si può rendere conto [...] ciò non accade più quando alla volontà diretta si sostituiscono delle indirette, attribuite a esseri puramente immaginari. Il fatto è che l'esistenza di tali esseri non può essere negata in via definitiva più di quanto possa essere affermata mediante una dimostrazione. (ivi: 86)

In questo senso, per Comte, il feticismo non è una falsa teoria o una falsa conoscenza, ma al limite una teoria o una conoscenza falsa, che conserva comunque un nucleo di scientificità, dal momento che è un'ipotesi efficace capace di falsificarsi e quindi di aggiustarsi. Le immagini che si danno all'osservazione feticista sono feconde e plastiche, eccedono il significato e assecondano i movimenti delle passioni comunicate dall'esperienza, attuando quella che Comte definisce una "logica del cuore" (ivi: 221). Il sentimento ha così la

meglio sulla ragione, in virtù della sua componente feticista che “ha impiantato e reso familiare il precetto più fondamentale della vera saggezza: il primato costante del cuore sullo spirito” (*ibidem*). Comte parte dal presupposto di uno squilibrio strutturale tra bisogni, intesi come emergenze dei fenomeni, e risorse scientifiche volte a soddisfare la loro conoscenza, che indurrebbe a una sorta di torpore della mente; se non fosse proprio per il feticismo, capace di rilanciare lo squilibrio, cioè di “rispondere con un surplus al surplus dell’oggetto”¹² (Righi e Torricelli: 97).

Il processo può essere letto anche nella direzione opposta, quella che fa risalire il surplus dell’oggetto all’immaginazione, nel momento in cui “ci viene restituito ciò che avevamo immaginato dell’oggetto nell’oggetto” (ivi: 98). L’integrazione della facoltà di immaginazione all’interno di questo schema è necessaria per cogliere la vera portata del feticismo, in relazione all’osservazione e alla stessa immaginazione, o più precisamente nell’instaurarsi di una relazione virtuosa tra le due. Il feticismo non asseconda un naturale surplus del continuum, manifestandosi come attribuzione di un senso all’oggetto emerso naturalmente, ma scaturisce dal taglio prospettico che fa emergere il fenomeno osservato in quanto oggetto costruito, già immaginato: “l’immaginazione è il primo investimento [ed] è subito in eccesso [...] il primo investimento produce, ovvero immagina, non grandezze, ma un differenziale; si parte non da o con qualcosa, ma da e con un di più e un di meno. La differenza in quanto tale, la differenza nuda, è il principio di movimento” (*ibidem*)

Ovviamente, come sottolineano sempre Righi e Torricelli, “era difficile pensare il congegno della necessità dell’eccesso prima di avere acquisito almeno una teoria del fenomeno come costruito e istituzione” (*ibidem*). L’errore feticista è falsificabile quindi rimediabile ma non perché si fonda su un’osservazione, per cui il rimedio sarebbe quello di aggiustare il tiro, la mira: “che un’ipotesi faccia centro, può importare pochissimo: molto meno comunque, del fatto che procuri un bersaglio. Più del grado di giustezza, di un’ipotesi conta il bersaglio” (ivi: 95). Il rimedio allo squilibrio da cui siamo partiti consiste nel preservare l’instabilità costitutiva dell’oggetto dell’esperienza, quell’eccesso rispetto alla realtà e alla stessa osservazione diretta che si dà solo nell’attitudine feticista: “se dati non ci sono, non c’è che da inventare; se alle limitate risorse umane nulla, in principio si dà a conoscere, solo l’allucinazione è praticabile e ragionevole *initium sapientiae*” (ivi: 99).

¹² Analogamente al modo in cui Smith contrapponeva o compensava la distanza del fenomeno con una distanza di grado maggiore.

L'ultimo capitolo del percorso teorico di Comte e di questa nostra rassegna sul feticismo comtiano è quello relativo alla *Synthèse subective* (2000[1856])¹³. In questo testo, Comte esplicita la necessità di un “neo-feticismo”, come sintesi tra affetti e teoria, ma anche tra scienza e religione, non per “svelare la verità”, che presuppone un dato *già dato*, un dato *di fatto* inesistente, ma per “ispirare concezioni” (ivi: 111-112). Il neo-feticismo si contrappone al torpore e si dà in un sentimento che “trapassa la determinatezza, statica e sterile dell’oggettività così può muoversi e smuoversi” (Righi e Torricelli 2001: 100). La *Sintesi* segna quindi il passaggio dall’oggettivo al *soggettivo*, come ciò che dà adito all’indeterminazione e che caratterizza un “soggetto che dell’azzardo di reggere al proprio svuotarsi, di proiettarsi nelle proprie astrazioni, ha fatto monumento” (ivi: 102).

La soggettività è anche caratteristica delle immagini che si danno nell’esperienza feticistica. Che le immagini non siano determinate non significa che siano incerte o intangibili, ma piuttosto “che non hanno alle spalle modelli, che non sono rappresentazioni: le immagini sono esse stesse modelli” (ivi: 101). Le immagini di cui parla Comte dunque non si determinano né a partire dalla regolarità della natura né nella relazione con un oggetto teorico immaginario, ma dalla loro stessa emergenza in quanto immagini, fenomeni sensibili, che si prestano direttamente al senso e all’immaginazione: all’oggetto come figura di qualcos’altro è contrapposta la figura dello stesso oggetto. Per Comte, è questo il mondo di darsi del mondo tutto: esso non si sottrae all’immaginazione come uno spazio determinato, già dato, ma è uno spazio vuoto che si limita a “conservare le *impronte* che la nostra immaginazione ci mette, al fine di permetterci di pensare alla forme e alle situazioni indipendentemente dai corpi che ce le manifestano” (Comte 2000: 106). In questo senso, il mondo “è il *milieu* nel quale avviene quel passaggio cruciale all’indeterminato che è l’astrazione. Custodite e astratte nello spazio, le impronte diventano l’alfabeto della figurazione” (Righi e Torricelli 2001: 101).

7.3. Principio sociale¹⁴

Che si tratti di *Primità* o di istinto *primordiale*, di pratica religiosa *primitiva* o di *primum* scientifico, il feticismo rimane sempre incastrato in una dinamica

¹³ Opera rimasta incompleta, di cui è Comte riuscì a pubblicare solo il primo dei quattro volumi previsti, *Système de Logique positive ou Traité de philosophie mathématique*.

¹⁴ Questa sezione è l’adattamento di un precedente lavoro sul feticismo in ambito religioso (Piluso 2024).

temporale o in una logica sintattica, per lo più circoscritta alla dialettica tra soggetto-oggetto, a privilegio del termine naturale o della naturalità della stessa relazione. Nella proposta di bandire la nozione di feticismo, l'intento di Mauss (1969[1907]: 244-245) era piuttosto quello di individuare un *principio* strutturale del fenomeno, all'interno di un più ampio paradigma sociale.

Il feticismo può essere interpretato come il meccanismo attraverso cui a elementi contingenti di un determinato contesto sociale vengono attribuiti una funzione e un significato trascendentale, un valore *sacro* (dal latino *sacere*, separare) separato dal contesto specifico e dalla materialità di questi stessi elementi. La dinamica implica, allo stesso tempo, un processo inverso di materializzazione di questa dimensione sacra e delle sue divinità ideali negli oggetti-feticci che ne fanno da tramite mondano. Attraverso i feticci, il divino riacquista una dimensione e un significato umano affinché la fascinazione verso questa trascendenza, la distanza da questa, possa consumarsi, senza mai del tutto esaurirsi. Difatti, se il feticismo dirige il nostro sguardo verso un aldilà della nostra vita quotidiana, distoglie l'attenzione dalla fonte terrena di questa proiezione.

Ogni religione prescrive un insieme di discorsi, pratiche e oggetti che vanno a costituire a loro volta specifici sistemi di valori e credenze, come prospettive condivise su questi stessi elementi significanti. In altre parole, i feticci ci permettono di guardare al divino dal momento che *riguardano* in modo concreto la vita sociale delle specifiche comunità religiose. È per questo motivo che gran parte dei discorsi e delle pratiche religiose (e feticistiche) hanno luogo durante rituali collettivi, volti alla riproduzione di un codice sociale, attraverso cui viene regolato lo scambio con il divino e, prima ancora, tra i fedeli. Se comunemente identifichiamo nel sacro l'ambito della religione, dovremmo porre attenzione alla religione in quanto ambito sociale, di condivisione collettiva, di *comunione*. Sarebbe perciò riduttivo eclissare la religione e in particolare il feticismo come ideologie sovrastrutturali o in termini di falsa coscienza¹⁵.

La constatazione della natura strutturale e della vocazione sociale del dominio religioso trova supporto nella teoria semiotica. Facendo esplicito riferimento alla socio-semiotica di Landowski (1989), secondo cui la società si riflette nei vari domini discorsivi¹⁶, Ferraro (2008) si concentra sul discorso religioso e ne sottolinea la capacità di trasformare valori relazionali, ossia relativi

¹⁵ Spingendo ulteriormente l'argomento, si potrebbe pensare al feticismo non tanto come forma primordiale di religione dedita al culto di oggetti materiali, ma alla stessa religione come forma feticistica, mineralizzata e oggettivata del sociale (cfr. Righi e Torricelli 2001: 86-87).

¹⁶ Una tesi analoga era già stata avanzata da Lotman (1985), secondo cui ciascun testo culturale assume una certa organicità all'interno della *semiosfera*, cioè del sistema culturale nel

al sistema sociale di riferimento in valori *positivi*, ideali platonici proiettati nella dimensione iperuranica del sacro. Ma è pur sempre nel sociale che la religione, anche nei suoi aspetti più irrazionali e misteriosi, trova un orizzonte di senso, una sua “validità simbolica” (ivi: 75). Il sacro tuttavia non rivela mai il fondamento terreno di sua presunta trascendenza, ma in qualche modo cerca di ovviare a questa separazione ideologica¹⁷, ripresentandosi attraverso oggetti feticci che funzionano come suoi *avatar*¹⁸, ossia come cristallizzazioni di un significato divino che continua ad eccederli.

Questo ritorno al mondo non colma infatti la rottura di partenza, ma porta con sé una nuova interdizione. Il feticcio continuamente marca la distanza del divino proprio in virtù dell’operazione di rimando di cui si fa carico. Esso è creduto, sia da fedeli che da miscredenti, un elemento di connessione a posteriori con il divino, quando invece è la ragione terrena di questa separazione. Nel tentativo di mediare il sacro e il mondano, di dare espressione materiale e senso umano a ciò che lo stesso discorso ha costruito come trascendente, la religione significa il sacro in opposizione al terreno, riproducendo all’interno della sua stessa struttura semiotica l’astrazione di partenza. Il feticcio è emblema e soluzione di questa aporia: in una sorta di “gioco a rimpiattino” (Barthes 1957: 200) tra la materialità dell’espressione e il suo contenuto/referente sacro, esso costituisce un oggetto mitico, non identificabile e per questo non assoggettabile, al punto da dissuadere ogni tentativo di una sua profanazione, motivandone piuttosto il culto.

Il valore sacro si sposta così sul feticcio in sé, che diventa il principale oggetto di culto a scapito della divinità a cui dovrebbe rimandare. Per de Brosses è in questo tentativo di sostituzione che sta il carattere fasullo, strettamente *feticcio*, del feticismo e dei suoi oggetti singolari. Il fantasma del vero dio smette di tormentare l’oggetto mondano per la sua mancata reverenza, e il feticcio non deve piegarsi più a nessuno, ma trovare in se stesso, nel proprio carattere artificioso e manipolatorio, la sua origine e il suo scopo. Come visto a più riprese, il ripiegamento sul proprio statuto di oggetto è un punto fondamentale del feticcio, riscontrato da molti studiosi che hanno proseguito,

suo complesso organico, con il quale intrattiene un rapporto di isomorfismo, ossia di rispecchiamento reciproco e di interdipendenza funzionale.

¹⁷ Con questo si vuole affermare che non è tanto l’ideologia, distribuita nei vari domini sovrastrutturali, tra cui la religione, ad essere separata dalla struttura materiale, ma piuttosto questa stessa separazione a risultare ideologica.

¹⁸ Al contrario del suo significato attuale di proiezione smaterializzata dell’identità all’interno dello spazio virtuale, il termine “avatar”, dal sanscrito *avatara*, ha origine in ambito religioso, nello specifico nella tradizione induista, e sta ad indicare la discesa sulla terra di una divinità (Pinotti 2020: 136).

anche in maniera critica, l'indagine aperta da de Brosses. Sansi-Roca (2015: 105) sostiene che la pratica feticista si oppone a quella dell'idolatria, difatti "gli esploratori avevano compreso che l'africano adorava l'oggetto in sé come divinità, non come immagine (idolo) del dio". A tale proposito, Pietz (1986; 1987) parla a più riprese di "materialità non trascendente". Sulla stessa questione, Ellen (1988: 226) fa seguire ai meccanismi di "astrazione" e "concretizzazione", la "fusione tra significante e significato", sottolineando come il centro nevralgico del culto feticista si sposti progressivamente dal referente al significato, come contenuto di un'espressione segnica, per concentrarsi infine sulla sostanza di questa espressione.

Si è ipotizzato in precedenza come la strategia dietro questa crescente concretizzazione del sacro possa essere quella di riottenere un parziale controllo sulla sfera di ciò che ci appare sovranaturale e sovraumano: una messa in scena per domare, attenuare e più radicalmente per porre fine alla vitalità dell'altro che ci trascende. Attraverso il feticcio, infatti "la potenziale minaccia, ovvero la vita, è sostituita da qualcosa di simile, ovvero una vita artificiale, meno spaventosa e più prevedibile" (Cereda 2010: 2). Tuttavia, il tentativo di racchiudere la forza vitale in una forma che non la esprima ma piuttosto la contenga è vanificato dalla mistificazione di questa stessa messa in forma segnica. L'operazione socio-semiotica di oggettivazione della forza si nasconde così dietro un oggetto-segno la cui forza espressiva ci appare autonoma, indipendente anche dal suo contenuto. La potenza acquisita sembra così appartenere, essergli propria, come sprigionata direttamente dalla sua materia oggettiva: un valore feticcio che ci appare immanente e al contempo eccedente la materialità dell'oggetto.

L'ambivalenza del feticcio, la sua instabilità caratteriale, è motivo di fascinazione mistica, di devozione e, per certi versi, di assoggettamento nei suoi confronti. Come afferma Pool (1990: 118): "le persone concretizzano le astrazioni e le trasformano in oggetti, che possono essere manipolati, ma nel processo lo stesso oggetto diviene un agente capace di influenzare le persone". A questo proposito, Dant (1996: 495) sintetizza la pratica feticista come "l'attribuzione all'oggetto di proprietà che esso non possiede realmente e che dovrebbero essere correttamente riconosciute come umane". Con lo stesso intento, di nuovo Sansi-Roca (2015: 106–107) sottolinea che, "sebbene gli Africani riconoscevano che le loro divinità erano oggetti di loro manifattura, essi adoravano queste cose invece di venerare il loro creatore [...] rivolgendosi a loro come persone dotate di una volontà e di una *potenza superiore* a quella degli esseri umani, come divinità".

Questo effetto di rifrazione, che si esercita nella modalità semiotica della manipolazione, comporta secondo Ellen (1988: 228) “un’ambigua concettualizzazione del potere”: una dispercezione delle possibilità dell’*agency* del feticcio che a sua volta implica una messa in questione sul suo statuto ontologico e metafisico. A questo proposito, sempre Ellen propone una sintesi di tutti questi elementi e aspetti del feticismo evidenziati sinora attraverso ciò che definisce nei termini di una “personificazione” (ivi: 223) del feticcio. Sansi-Roca (2015: 107) successivamente riprende e sviluppa questa nozione, spiegando che:

Il feticcio si anima proprio in quanto acquisisce parte dell’identità della persona che lo possiede, sino al punto di alienarla, di sostituirsi ad essa. In particolare, i feticci sono oggetti strettamente personali [...] una forma di personalità distribuita che deve evitare di disperdere i propri pezzi per scongiurare il rischio di un sortilegio, e aggiungerli come elementi del proprio corpo, affinché possano operare come uno scudo.

La questione della personificazione ci spinge a cambiare il piano di lettura del fenomeno feticista. L’ipotesi che si vuole avanzare è che la “potenza superiore” del feticcio rispetto all’essere umano non si crei tanto nello stacco tra due diversi piani, quello trascendente e quello terreno, malamente colmato dall’ambiguità dello stesso feticcio; piuttosto, lo scarto si riferisce alla relazione differenziale tra la cosa e la persona, immanente allo stesso piano strutturale e sociale. Se “il feticcio diviene parte della persona, e non un semplice strumento tecnico di mediazione” (ivi: 108), è perché in fondo lo è sempre stato. Prima di farsi oggetto carico di valore sacro, o di valore in generale, e mira di un soggetto devoto, il feticcio era più semplicemente una cosa che condivideva uno stesso spazio di vita e di azione con la persona: la contiguità era fisica prima che spirituale. Il feticcio è allora il resto materiale e formale di una sua sacralizzazione: il vero oggetto sacrificato, rimosso, che ora torna a farsi presente nelle stesse vesti fantasmatiche del significato divino che gli è stato attribuito.

Lo spezzarsi di questo equilibrio originario precede la separazione tra divino e umano, e si registra nel momento in cui quest’ultimo ambisce a farsi soggetto. Egli rompe la relazione costitutiva con le altre persone e con le cose in cui la sua identità relazionale era distribuita, assoggettandole come oggetti nel quale potersi riflettere, riconoscersi per poi chiudersi in se stesso: e lo stesso fa la cosa. Se da un lato essa viene oggettivata, dall’altro conserva ed esprime un valore che di gran lunga eccede la sua presunta oggettività. Come spiega Taussig (1980: 36):

Se è una prospettiva atomistica a prevalere, così come accade nella nostra cultura, la cosa isolata in sé deve inevitabilmente apparire come una cosa animata, dal momento che in realtà è parte di un processo attivo. Se noi “cosifichiamo” parti di un sistema vivente, ovvero consideriamo tali parti come mere cose, esse allora ci appariranno come cose animate, feticci. Ecco perché la reificazione conduce al feticismo.

La fissazione della cosa in un oggetto a immagine e misura del soggetto rimane così incompiuta; quest'ultimo è così costretto ad appigliarsi a un oggetto feticcio che non fa che riverberare e restituire indietro l'instabilità di questo legame:

Un feticcio è instabile, e per questa ragione, esso può essere pensato come esistente in uno spazio neutro compreso tra il soggetto e l'oggetto. Per il feticista, questo spazio è sovraccarico di una quantità straordinaria di tensione. Il feticista non può tollerare l'ambiguità del suo oggetto e ha la necessità di risolverla. Ciò che doveva essere un simbolo di connessione è diventato una tale maledizione [...] egli non può possedere totalmente l'oggetto perché questo non è del tutto come lui, ma allo stesso tempo non può nemmeno abbandonarlo, perché non è del tutto altro da sé. Lo spazio tra il soggetto e l'oggetto, laddove il feticcio oscilla così disperatamente, è talmente pericoloso che il soggetto vorrebbe chiuderlo, ma non può, dal momento che né soggettivazione, né reificazione saranno mai del tutto complete. (Levin 1984: 42-43)

L'irrisolto nel rapporto tra soggetto e oggetto(-feticcio) ci porta a ridefinire le coordinate del feticismo, individuando l'origine del fenomeno a un livello antecedente rispetto a quello circoscritto dalla dialettica del soggetto, anche rispetto alla sua personalissima scissione in corpo e spirito. Non si tratta affatto di una questione religiosa individuale, ma fondamentalmente relazionale, socialmente costruttiva e creativa (Grabher 2005), e in questo senso *primitiva*: “il problema delle religioni elementari non è la distinzione tra spirito e corpo, ma la rappresentazione di un'entità collettiva al di là dell'esperienza immediata” (Sansi-Roca 2015: 107). Sotto questo punto di vista, le popolazioni subsahariane si dimostrano meno feticiste di quel che appaiono agli occhi dell'esploratore occidentale moderno. Il culto dei feticci non è frutto di

una misinterpretazione del loro statuto oggettivo, ma piuttosto rileva un *parziale* riconoscimento del loro attuale valore relazionale, sociale e proprio per questo sacro¹⁹.

Se per le culture e le religioni arcaiche il feticcio rappresentava una soluzione al fitto intrecciarsi di relazioni tra membri di una stessa comunità, attraverso lo scambio e la condivisione di oggetti che ne sintetizzano la complessità, per il soggetto occidentale invece l'instabilità dell'oggetto feticcio è espressione ed effetto di una serie di spaccature e scissioni che segnano il suo rapporto con tutto ciò che inevitabilmente gli si presenta come *altro*. Risulta allora evidente che "il problema del feticcio fa leva su alcune delle distinzioni fondamentali del pensiero occidentale: persone e cose, azioni ed eventi, soggetto e oggetto, cultura e natura, immanente e trascendente" (ivi: 105-106). Dello stesso parere è Hornborg (2014: 119-120) che fa derivare il feticismo "dall'egemonico paradigma cartesiano che distingue il dominio degli oggetti materiali da quello delle relazioni sociali di scambio tra esseri umani [...] Paradossalmente, la moderna aspirazione cartesiana di esercitare il potere sugli oggetti ha generato una sottomissione degli umani agli oggetti senza precedenti". Tutto ciò spinge MacGaffey (1990: 45) a domandarsi con un certo sarcasmo: "come mai invece di chiederci perché gli africani non sono capaci di distinguere adeguatamente tra persone e cose, non ribaltiamo la domanda e ci chiediamo da dove proviene questa dubbiosa distinzione nel nostro pensiero?".

Sulla questione, la riflessione di Latour risulta nuovamente cruciale, dal momento che ci permette di collocare il feticismo non solo al di là delle religioni primitive, ma dello stesso dominio religioso, consentendoci allo stesso modo di individuare le ragioni sociali e strutturali di questo fenomeno nell'epistemologia moderna. È curioso rilevare con Latour (1991) come l'avvento della Modernità (e del relativo fenomeno feticista) sia fatto risalire al Rinascimento e in particolare all'Umanesimo, vale a dire al momento storico in cui il soggetto umano acquisisce la centralità nella cosmologia a scapito di un Dio "barrato, cancellato, fuori gioco" (ivi: 27). Lo stesso autore mette in evidenza come questa rinascita per l'Umanità sia inevitabilmente congiunta a quella della "nonumanità": i *nonumani*, le cose, ormai disincantate dall'assenza di un Dio trasceso, ma proprio per questo caricate di un fascino feticistico. A loro volta estromesse nel dominio della Natura (altrettanto trascendente), iniziano a gettare la loro ombra sul dominio sociale, e il soggetto

¹⁹ A questo proposito, si veda l'analisi del totem di Durkheim nella rielaborazione portata avanti da Ferraro (2008) e da Sansi-Roca (2015).

umano si trova costretto ad assoggettarle nuovamente in termini di strumenti, prodotti o, più in generale, oggetti.

Infondo, le cose, anche nella loro versione moderna di oggetti, sono più propriamente degli “ibridi” – quelli che poi Latour (1996) chiamerà “faticci” e di cui ci siamo già occupati in precedenza. Questi “quasi-oggetti” (1991) — per usare un’altra espressione latouriana — “davvero poco diversi da quelli del pensiero selvaggio” (ivi: 74)²⁰, sono agenti attivi nella vita dei soggetti, mediatori delle relazioni sociali ed elementi costitutivi di un insieme che vede implicati cose e persone, umani e nonumani, coinvolti in dinamiche di scambio reciproco e di costante interazione. Non esiste nessuna mano invisibile che mette ciascuno a proprio posto, ma sono le cose a tenere in piedi il tutto. Quando eliminiamo le cose dal collettivo, o le lasciamo inermi come cadaveri, il residuo che noi chiamiamo “società” diventa incomprensibile, “le sue dimensioni, la sua resistenza, la sua durata non hanno più alcuna *causa*” (ivi: 145), e in un colpo solo feticizziamo le cose sociali e il sociale stesso²¹. Al contrario, una volta che viene riconosciuta alle cose esistenza propria, la linea lungo la quale queste stesse cose venivano spartite e dismesse in base alla loro essenza acquisisce spessore, continuità e materialità, divenendo rete o *collettivo*. È in questa loro funzione *associativa* che è possibile riconoscere la *vita sociale delle cose* (cfr. Appadurai 1986).

Ed è per questa stessa ragione che le cose allora diventano a pieno diritto oggetto di una scienza *sociale*, che non parta dai poli di Scienza e Società, come principi ideali e immutabili, essenza delle cose, ma dalle cose stesse, senza la

²⁰ Il paradigma socio-culturale moderno ha storicamente fatto apparire i propri rapporti di forza separati dall’apparato tecnico-scientifico, conferendo a quest’ultimo (e al relativo oggetto di sapere: la natura e le cose) quell’universalità che ha permesso la sua imposizione incondizionata alle altre culture e società. Tuttavia, come sottolineato da Latour (1991: 62), “questo cambiamento di scala non è stato possibile, come [i moderni] credono, grazie alla separazione tra umani e nonumani, ma anzi proprio amplificandone la mescolanza”. Così, il feticismo primitivo che esalta la personificazione della cosa, inammissibile e aspramente criticato dal paradigma moderno in termini di ideologia, è l’altra faccia di un feticismo moderno che, nel criticare tale commistione e separare la scienza delle cose dalla sfera umana e sociale, non fa che oggettivare queste cose al servizio dell’uomo moderno e del suo successo politico sul primitivo.

²¹ Latour spiega che la lingua latina definiva con il termine *res*, dal quale noi deriviamo la nozione di “realtà”, l’oggetto della procedura giudiziaria, la “cosa” o la “causa” stessa del processo. Questo per evidenziare come le cose non esistono se non calate nella realtà del loro stesso processo. A partire da questo punto, più avanti lo stesso Latour (2002: 217) accuserà la sociologia di rimanere troppo spesso “senza oggetto: come molte scienze umane si è costituita per resistere ad ogni forma di attrazioni per gli oggetti, che infatti chiama feticci [...] Per il sociologo è necessario che qualcos’altro animi quei corpi senza vita: e sono le nostre credenze, la vita sociale che proiettiamo in esse. I feticci allora non contano per se stessi, perché sono soltanto lo schermo delle nostre proiezioni”.

necessità di considerarle in funzione del loro rimando trascendentale, al soggetto, alla Natura, o a Dio. La critica rivolta alle scienze moderne è dunque quella di aver confuso “la lunghezza o la connessione con le differenze di livello [...] invece del sentiero continuo dell’indagine, hanno imposto una differenza ontologica radicale” (ivi: 157-158). Al contrario, “il programma di Latour per la scienza sociale non è quello di rivelare la verità nascosta che si cela dietro l’artificio distinguendo fatti e feticci [...] ma di seguire il fatticcio, *così com’è*” (Sansi-Roca 2015: 110). Questo vuol dire assecondare la catena di relazioni del fatticcio, e riconoscerne effettivamente come proprio il valore relazionale che lo eccede, senza bisogno di transitare a un livello superiore, ma restando su uno stesso piano d’immanenza: “[Il fatticcio] non riflette meramente le idee e le credenze dei loro credenti e adoratori. Esso le trasforma o, nel linguaggio della *actor-network-theory*, le traduce, al punto che il significato dell’oggetto specifico diviene evidente solo in una serie di oggetti” (Dant 1996: 499).

Questa continua azione di traduzione e di *media-azione* conferisce al fatticcio una sua dignità, che va al di là dell’essere mera ombra di un Dio ideale, il quale, che lo si guardi con devozione o diffidenza, è evidente avere meno esistenza dell’oggetto materiale suo delegato. Il problema che dietro l’evidenza del fatticcio tutto il resto rischia di divenire invisibile. Non basta riscoprire la cosa su cui si regge il sociale o il sacro, ma trovare le cause sociali, le catene di relazioni causali, su cui si reggono le stesse cose. Il valore relazionale e sociale del fatticcio, tributato da Latour alla rete di associazioni in cui è profondamente invischiato, trova una nuova collocazione nell’oggetto che si staglia individualmente da questo piano di immanenza: non più fatticcio, ma *feticcio*.

Infondo, oggetto, fatticcio e feticcio sono la stessa *cosa*, ma diverse in base alla prospettiva da cui la si guarda – o più propriamente, in base alla direzione verso cui muovono il nostro sguardo. L’oggetto *fedele*, facendo esclusivamente riferimento al Dio dei Cieli o al soggetto come *Dio sceso in Terra*, ci spinge a guardare in alto o a rivolgere il nostro sguardo devoto a noi stessi; il fatticcio *poligamico* rimanda sempre ai suoi molteplici partner, coinvolgendoci attivamente nell’insieme delle sue relazioni senza gerarchia; il feticcio *single* invece non rimanda a nulla, ma trova in se stesso il proprio scopo e la propria causa: è questo l’effetto mistico di una sua apparizione.

7.4. Comunione

La religione cristiana non è avulsa da pratiche feticiste e da oggetti feticci. È lo stesso Charles de Brosses (1988) a pronunciarsi a riguardo, affermando che

il feticismo si è “diffuso tra tutte le persone dell’universo, in tutti i tempi e in tutti i luoghi [...] una mentalità di questo tipo è la più comune persino nei secoli illuminati e tra le nazioni civilizzate” (ivi: 185-186). La sacralizzazione degli oggetti materiali è sempre correlata all’antropomorfizzazione di questi stessi oggetti ed è precisamente questo aspetto di investitura dell’oggetto con “desideri e passioni simili a quelle umane” (ivi: 206) il principale indicatore del livello di feticismo della pratica religiosa. A questo proposito, Freeman (2014: 205) sostiene che mentre l’evoluzione religiosa traspone le forme primitive di antropomorfismo dagli oggetti sensibili verso astrazioni teologiche recondite, quest’ultime rimangono irrazionali e prive di fondamento nella stessa misura delle basi primordiali da cui si sono evolute. Inoltre, il livello di astrazione che differenzia e caratterizza le moderne forme di antropomorfizzazione del sacro, non sono mai indipendenti da uno speculare aspetto di reificazione.

In particolare nel Cristianesimo, questo doppio meccanismo di astrazione e concretizzazione si declina attraverso la categoria /connessione vs. separazione/, a sua volta collegata al binomio /rivelazione vs. mistificazione/. Come visto nel precedente paragrafo, non è solo Dio a essere astratto e celato, ma la stessa astrazione delle contingenze materiali e sociali nella sfera del sacro. Non è una coincidenza allora che il tentativo di conoscere Dio, di una sua riconnessione all’umano riconducendone la sacralità alla propria contingenza terrena, sia stata demonizzata. Nella tradizione ebraica, la conoscenza è solitamente legata alla materialità e alla mondanità, dimensione separata e opposta a quella divina, di cui invece bisogna contemplare il mistero e premiare la fede. Già nella Genesi, il nutrirsi del frutto della conoscenza, assaporare la mela del peccato²², condanna Adamo ed Eva alla mortalità e alla separazione da Dio. È per questo motivo che qualsiasi rituale religioso di riconnessione tra Dio e credenti tramite un sistema di feticci è severamente condannato; la relazione con gli oggetti materiali, potenzialmente capaci di restituire a posteriori il senso profondamente umano di ciò che appare divino, non fa che riprodurre il peccato originale.

Tuttavia esiste un rituale cristiano, probabilmente il più importante tra quelli della liturgia cattolica, che si presenta come un’eccezione a questa regola. Il messaggio di redenzione offerto del Vangelo, la *buona novella* su cui il

²² Dal latino *sapor*, che condivide la stessa radice etimologica di conoscere, *sapere*. Anche l’etimologia di “mela” è significativa, dal latino *malum* che vuol dire anche “male”. Questo stretto legame tra conoscenza e male è riscontrabile anche nel celebre passo in cui il serpente persuade Adamo ed Eva a mangiare del frutto del peccato promettendo loro che, “nel giorno in cui ne mangiaste, si aprirebbero i vostri occhi” (Genesi 3,5).

Cristianesimo si fonda divergendo dall'ebraismo e dall'Antico Testamento, è nell'avvento di Gesù Cristo. *Generato e non creato della sostanza del Padre*, Cristo è la *figura* attraverso cui Dio si rende visibile e conoscibile agli occhi dell'umanità. L'ambivalenza di questa figura divina fattasi uomo, è riprodotta nell'Eucarestia come corpo di Cristo di cui i fedeli si nutrono per la loro salvezza divina.

A questo proposito, Costantino Marmo (2008) porta avanti un'interessante lettura semiotica di un documento storico della prima metà del IX secolo, scritto da Pascasio Radberto, monaco dell'abbazia tedesca di Corvey. L'obiettivo di Pascasio era quello di dimostrare come il pane e il vino consacrati durante l'Eucarestia non costituissero mere rappresentazioni metaforiche del corpo e del sangue di Cristo, ma la loro attuale presenza e incorporazione. L'argomentazione è basata sul precetto della Creazione *ex-nihilo*; partendo da questo principio di fede, il miracolo della transustanziazione, impossibile secondo le leggi della natura e della scienza, diviene una normalità, o meglio, una *norma* rispetto alla legge e alla potenza di Dio.

La tesi di Pascasio si muove così mediante la dialettica tra l'unicità del miracolo e la sua ripetizione durante il momento liturgico della consacrazione eucaristica. Secondo Marmo, di questa operazione liturgica — che è prima di tutto un'operazione semiotica — viene sancita l'effettività e mistificata la causa grazie alla peculiare caratteristica dei segni coinvolti nel rituale. L'ostia consacrata si presenta infatti al contempo come *figura*, ovvero segno di qualcos'altro, e *verità*, ovvero lo *stesso altro* significato dalla *figura*, in maniera apparentemente simile alla relazione che lega Cristo a Dio. Più propriamente Pascasio usa il termine "carattere" per indicare la consustanzialità tra Eucarestia e corpo di Cristo, che tuttavia differisce dalla modalità con cui Dio Padre riversa la propria sostanza nel Figlio. Come spiega Marmo (ivi: 67-68):

Pascasio, nel riprendere il termine *character*, non ha in mente il rapporto tra impronta e impressore (che invece aveva probabilmente in mente San Paolo) [...] ma piuttosto quello tra grafema e fonema [...] Pascasio individua nel *carattere* alfabetico e nel suo rapporto con il corrispondente suono un tipo speciale di segno, diverso da quello che rinvia ad altro da sé, a un significato eventualmente assente o ontologicamente distinto dal significante [...] In breve, Pascasio sostiene l'idea che tra le lettere alfabetiche e i suoni minimi di una lingua esista una relazione biunivoca talmente stretta da ridurre la reciproca distinzione, in modo analogo a quanto succede tra Figlio e Padre nella Trinità o

tra natura umana e divina in Cristo: in tutti questi casi, sia ha un rapporto di unità così stretto da narcotizzare, fin *quasi* ad annullarla, la distinzione tra significante e significato.

La peculiarità e l'efficacia di questo tipo di relazione segnica si fonda proprio su quel "quasi": una *quasi-identità* tra il significante e il significato, il cui minimo scarto differenziale assume un ruolo pedagogico ed epistemologico chiave. Il fatto che nel rituale dell'Eucarestia l'ostia consacrata pur non cambiando di forma e aspetto riesca a tramutare la propria sostanza in quella del proprio contenuto o referente divino, fa sì che il miracolo possa assumere un senso più propriamente umano, assimilabile spiritualmente, mentalmente e fisicamente; si provi solo a pensare all'oscenità del pezzo di ostia che si trasforma a tutti gli effetti in un pezzo di carne umana o divina. L'Eucarestia *mira alla sostanza* e la sua efficacia è data proprio da una non sovrapposizione mimetica con il suo referente che le permette di emanciparsi dall'ordine della rappresentazione e di muoversi in quello della ri-presentazione e della ripetizione.

Il funzionamento dell'Eucarestia è inoltre diverso da quella dei feticci primitivi. Questi ultimi sono frutto della *trasformazione* del divino in una forma materiale o umana che conserva la sostanza sacra originaria, facendola trasparire attraverso la *numinosità* dello stesso oggetto; di questi feticci è privilegiata l'unicità, la casualità dell'incontro, l'apparizione mistica che suscita ammirazione e devozione. L'*Ostensione* dell'Eucarestia invece non ne rivela l'essenza divina — l'ostia non inizia a brillare — ma indica che qualcosa sta avvenendo dietro la sua messa in mostra: si tratta della *transustanziazione*, cioè la manipolazione a distanza della sostanza interna e dell'effetto che essa poi avrà nel corpo e nell'anima di chi ne mangia; il feticismo dell'Eucarestia non pertiene dunque la meraviglia del miracolo, ma piuttosto la ripetizione di una formula miracolosa: ortodossia e *ortoprassi*, dottrina e indottrinamento.

Su questa particolare messa in scena del rito dell'Eucarestia si sofferma anche Piero Ricci (2008). L'autore descrive il pane e il vino come "simboli eucaristici che nascondono il corpo di Gesù Cristo e lo scoprono come simbolo" (ivi: 298). Nel rilevare questa sua ambivalenza, Ricci fa esplicitamente riferimento all'analisi dell'Eucarestia condotta da Marin (1986: 186), il quale afferma che "una medesima cosa può nascondere e può scoprire un'altra cosa nel medesimo tempo, perché la stessa cosa potendo essere, nello stesso tempo, e cosa e segno, può nascondere come cosa ciò che scopre come segno". Per Ricci, la chiave per risolvere l'aporia semiotica della differenza nell'identità sta nella categoria di *segreto*: "una cosa è senz'altro nascosta, ma non deve esserlo del tutto sennò tale segreto svanirebbe [...] Bisogna che qualche tratto o

marca o impronta significhi o piuttosto indichi, faccia segno che qualcosa è nascosto” (Ricci 2008: 298).

L’*Ostensione*, nell’*indicare* la presenza di un segreto senza rivelarlo, lavora in combutta con la *Consacrazione* che più propriamente “fa segno”, facendo funzionare (*manipolando*) il pane e del vino come figure, caratteri o simboli del corpo e del sangue di Cristo. È attraverso un codice socialmente condiviso dalla comunità dei fedeli che si afferma la presenza di qualcos’altro dietro l’apparenza dell’Eucarestia, senza che questa sia effettivamente rivelata. Ciò che è rivelato dall’Eucarestia non è infatti l’oggetto del suo segreto, ma l’esistenza del segreto in sé. In questo senso, la *rivelazione* non va interpretata nel suo senso letterale di “togliere il velo” per mostrare la verità nascosta, ma piuttosto fa riflettere sulla relazione semiotica stabilita dal velo in sé: si tratta più propriamente di un *ri-velazione*²³.

Come si diceva in precedenza, è proprio in virtù del suo non apparire, del suo imperscrutabile mistero attraverso il mistero dell’Eucarestia che la presenza di Dio si rivela per poi farsi corpo nel corpo del fedele. L’operazione semiotica che sottende questa valorizzazione e assimilazione non è esclusivamente formale, ma esprime il suo carattere propriamente manipolatorio nel momento in cui l’ostia consacrata viene spezzata e condivisa dai fedeli, vale a dire nel momento in cui il segno torna a farsi corpo: un corpo unico, unito, proprio in virtù della sua condivisione collettiva. A tale proposito, Marmo spiega come durante il rituale eucaristico non si assista solo a una *incorporazione*, ma ad una *co-incorporazione*: non è solo Cristo a incarnarsi nell’Eucarestia e nel corpo di chi ne mangia, ma anche il corpo del singolo fedele che partecipa alla mensa è ora incorporato nel corpo di Cristo, vale a dire la Chiesa, la comunità di tutti fedeli. Non a caso l’altro nome dell’Eucarestia è *Comunione*.

Concludiamo questo capitolo sui feticci religiosi tornando là dove eravamo partiti, ossia all’origine storica del “feticcio” nella commistione tra diversi domini culturali e ambiti discorsivi. Si fa qui riferimento al tentativo mai riuscito dei coloni di tradurre gli oggetti ritenuti sacri dalle popolazioni africane in valori commerciali, scambiabili. Come si vedrà meglio nel prossimo capitolo dedicato al feticismo delle merci, sono piuttosto quest’ultime ad assumere un certo valore sacro e feticcio all’interno del sistema di produzione e

²³ È tenendo in considerazione questa sua ambiguità semantica che il termine “rivelazione” è stato inteso sinora.

di scambio capitalista. Per il momento, ci limitiamo a un caso particolare, in cui la trasfigurazione del valore economico della merce appare ancora più evidente nel richiamo al feticcio cristiano appena analizzato.

Comunione, o *Eucarestia*, è il nome di una performance di Cesare Pietroiusti che l'artista romano ha portato in scena nel 2018. Come in parte ci dice il titolo, questa consiste in una riproposizione critica e per certi versi parodica del rituale eucaristico. Al centro della celebrazione vi è una banconota da 500 euro, inizialmente sottoposta a una procedura di ostensione e di consacrazione, e in seguito sminuzzata dallo stesso Pietroiusti in qualità di officiante del rito. I pezzi del corpo smembrato vengono poi consegnati ai partecipanti alla cerimonia che si apprestano a mangiarli; preliminarmente i commensali sono impegnati, da contratto, a recuperare i frammenti di banconota dalle proprie feci. A seguito di questa colletta si potrà ricostituire l'unità del corpo eucaristico e trasformarlo così in un'opera collettiva.

Al di là del valore artistico o meno di questa performance o del suo prodotto finale, ciò che risulta interessante è il processo che trasforma la banconota da valore di scambio economico a feticcio sacro. Si inizia con un'introduzione dell'officiante sul senso del rito, del denaro e della sua storia, "il denaro si rende indifferente alla specificità delle cose [...] regolandone attraverso un puro valore numerico, cioè attraverso un'astrazione, la scambiabilità" — predica Pietroiusti; segue la lettura di un passo di Simmel: "al punto in cui il denaro vale come valore in senso assoluto e la coscienza del fine si arresta definitivamente in esso [...]"; infine, un ulteriore commento alla lettura da parte di Pietroiusti, che ci spiega l'etimologia del termine latino *pecunia*, derivante da *pecus*, "pecora", "a cui è collettivamente riconosciuto un valore, che si *scambia* e che si *usa*. Il denaro invece deve dare misura ad ogni cosa, e dunque non può essere a sua volta valore d'uso".

Il momento dell'ostensione poi, a differenza dell'omonimo processo cattolico, non ha una vera e propria funzione consacratoria, ma si concentra più che altro sulle caratteristiche fisiche della specifica banconota utilizzata per la performance, di cui viene letto il numero di serie a riprova della sua unicità seriale. Il focus sulla materialità propria dell'oggetto in questione, sul suo corpo, è fondamentale per conferire alla banconota un valore di scambio sociale feticizzato. Difatti, come viene stipulato attraverso la firma del contratto — il vero momento della *consacrazione* — è proprio quella specifica banconota che dovrà essere ricomposta a seguito della sua frammentazione e del suo ingerimento. Come nel caso dell'Eucarestia *vera e propria*, è lo spezzare il corpo che ne permette l'astrazione significativa, la condivisione sociale, e la

nuova integrità materiale nel corpo collettivo di chi partecipa al rito e alla realizzazione dell'opera.

La performance si presenta come un atto di *dépense*, di spreco produttivo, in cui il valore di scambio economico della banconota, non a caso quella di taglio più elevato, viene distrutto, sacrificato, parodicamente trasfigurato in valore d'uso e consumo, il cui residuo materiale è essenziale a rilanciarne la funzione di scambio sociale e appartenenza comunitaria. In questo gesto di divisione, moltiplicazione e condivisione, la banconota, identificata dal proprio numero di serie, può finalmente *ri-velare* dietro la sua rinnovata unicità e materialità non trascendibile se stessa come altro da sé.

CAPITOLO VIII

UNA VETRINA SUL MONDO IL FETICISMO DELLA MERCE

Circa un secolo dopo la sua affermazione nel discorso religioso, la questione del feticismo irrompe nell'ambito economico grazie alle riflessioni di Karl Marx nel *Capitale*, la cui prima edizione risale al 1876¹. Qui, il termine “feticcio” non sta a indicare un oggetto di culto *primitivo* o *selvaggio* che resiste la logica mercantile dei coloni, ma, al contrario, il feticismo è rintracciato da Marx nel cuore del sistema capitalistico occidentale, a partire dalla sua unità o più propriamente dalla sua “forma elementare” (1962[1867]: 103): la *merce*.

Anche se implicito il richiamo al lavoro di de Brosses², il tentativo di Marx di “rifugiarsi nella regione nebulosa del modo religioso [...] per trovare un'analogia” (ivi: 104) con il fenomeno del feticismo della merce si fonda su un cambiamento del “rapporto tra l'osservatore e l'osservazione” rispetto a quello stabilito in *Les dieux fétiches* (cfr. Iacono 1983: 429). Difatti, laddove de Brosses traduceva la distanza spaziale rispetto all'oggetto osservato in termini temporali, ponendo il fenomeno feticista alla base di un percorso ideale di sviluppo delle forme religiose, e stabilendo così una comparazione diacronica tra feticismo e cristianesimo, la comparazione messa a punto da Marx è puramente analogica, priva di qualsiasi necessità o vena teleologica, men che meno teologica. È proprio attraverso l'analogia con il feticismo primitivo che Marx è capace di spostare il discorso sul fenomeno feticista da un piano trascendentale — quello della religione, e quello della sua critica in quanto *ideologia* — a un piano strutturale e più strettamente materiale: dalla relazione con Dio attraverso le cose all'interazione *con* e *tra* le cose stesse.

¹ Di seguito si farà riferimento a diverse edizioni in lingua tedesca del *Capitale* (1962[1876]; 1983[1876]; 1991[1890]), in modo da riportare alcune variazioni presenti nelle rispettive traduzioni in italiano.

² Lo era già in alcuni lavori giovanili, come nei *Manoscritti economico-filosofici del 1844* (1964[1932]) e, ancora prima, nel saggio dal titolo *Dibattiti sulla legge contro i furti di legna* (1968[1842]).

Nella tradizione idealista, il feticismo si presenta come la forma primordiale di spiritualità, dal momento che la cosa in quanto tale non può raggiungere alcuna universalità categorica. Questa è la tradizione di de Brosses, la cui retrospettiva sul fenomeno feticista fa apparire il punto di osservazione come il risultato necessario di uno sviluppo storico del fenomeno osservato; mentre in realtà è quest'ultimo ad essere costruito in funzione della sua osservazione: una strategia che permette "di rendere cioè naturale e assoluta l'osservazione, attraverso la scala ideale del tempo evolutivo" (ivi: 432). D'altro canto, nel riscontrare e riportare il fenomeno feticista al sistema di produzione capitalista a lui contemporaneo, Marx porta avanti un'osservazione la cui "funzione critica e descrittiva [...] dipende direttamente dal suo valore analogico", senza bisogno di "ricorrere ad un modello genetico, per risolvere i problemi di comparazione" (ivi: 434)³.

Marx si smarca così dall'idealismo e mette in evidenza l'apparizione di una forma universale — il Capitale — che è di per sé *cosa*, più precisamente "un'immane raccolta di merci" (Marx 1983: 62). È proprio nel sistema capitalistico che tali cose non si presentano semplicemente come elementi triviali, ma come "parti funzionali che sono punti di comando e controllo privilegiati di un sistema attivo di riproduzione sociale (Pietz 1993: 147). La merce eccede la sua apparente *cosalità* e allo stesso tempo sembra racchiudere in questa tutto ciò che la eccede:

Noi siamo membri del corpo del Capitale, la cui essenza, il cui valore, trascende e tuttavia incarna se stesso in questi esseri materiali come il potere salvifico e divino di Cristo nei credenti e negli oggetti sacramentali della Sua Chiesa. Infatti, proprio come il mistero della Chiesa Cattolica, in quanto corpo di Cristo, è concentrata ed espressa nel sacramento dell'Eucarestia, così l'intero mistero della società capitalista appare al massimo della sua visibilità e, allo stesso tempo, al massimo del suo mistero, nel Capitale. (ivi: 149)

³ Come riformulato successivamente dallo stesso Iacono (1985: 162), "i motivi teorici che hanno fatto rifiutare il feticismo in etnologia sono paralleli ai motivi teorici che lo hanno introdotto nel suo vero luogo di origine, cioè il mondo occidentale".

8.1. Forma oggettiva e forma apparente

La premessa sulla questione dell'osservazione è necessaria per inquadrare il feticismo delle merci come “forma fenomenica” (*Erscheinungsform* – cfr. Backhaus 2006) all'interno della realtà sociale di produzione e scambio capitalista. Come si avrà modo di vedere, se il feticismo delle merci è effetto di una distorsione *rispetto* alla loro realtà, risulta piuttosto inutile, se non a sua volta feticista, fare appello a questa stessa realtà per giudicarne l'apparenza fantasmatica; è invece necessario dare seguito al fenomeno, per quanto feticistico, per criticare la realtà in cui questo si dà come modo di apparire della realtà stessa. Scrive Tronti (2001: 105) a riguardo: “Il feticismo, visto da Marx, non è una deviazione ma una direzione [...] non è la malattia, ma la salute, la ‘grande salute, del sistema di produzione, scambio e consumo in una società capitalistica’. Allora, in linea con Polleri (2015: 3), crediamo che la portata teorica di un chiarimento del concetto di “feticismo” consista:

Nell'eliminazione di una certa ingenuità critica, secondo la quale la realtà e le sue palesi contraddizioni possono essere colte in modo diretto, immediato e trasparente [...] La posta in gioco filosofica consiste nel peculiare rapporto tra apparenza e realtà nel mondo capitalistico. Al centro della riflessione è presente una questione fenomenologica.

Ed è lo stesso Marx a mostrarci la via, attraverso la specificità del suo metodo. L'esposizione (*Darstellung*) del *Capitale* — sia come opera che come oggetto — assume a tratti la forma di un “esorcismo” (Chicchi 2023: 106), specialmente di fronte “l'ineluttabile presenza-assenza dei fantasmi ai quali nessuno sfugge, soprattutto chi vorrebbe negare il peso della loro realtà” (Macherey 2008: 31). Il primo spettro a materializzarsi lo riscontriamo nel celebre quarto paragrafo del primo capitolo, in cui Marx discute del “carattere di feticcio della merce e il suo arcano”:

A prima vista, una merce sembra una cosa triviale, ovvia. Dalla sua analisi, risulta che è una cosa imbrogliatissima, piena di sottigliezza metafisica e di capricci teologici. Finché è valore d'uso, non c'è nulla di misterioso in essa, sia che la si consideri dal punto di vista che soddisfa, con le sue qualità, bisogni umani, sia che riceva tali qualità soltanto come prodotto di lavoro umano. È chiaro come la luce del sole che l'uomo con la sua attività cambia in maniera utile a se stesso le forme dei materiali naturali. Per esempio, quando se ne fa un tavolo, la forma del legno viene trasformata. Ciò non di meno, il tavolo rimane legno, cosa sensibile e ordinaria. Ma appena si presenta come

merce, il tavolo si trasforma in una cosa sensibilmente sovrasensibile. Non solo sta coi piedi per terra, ma, di fronte a tutte le altre merci, si mette a testa in giù, e sgomitola dalla sua testa di legno dei grilli molto più mirabili che se cominciasse spontaneamente a ballare. (Marx 1962: 103)

Per tornare all'analogia con il feticismo primitivo, il primo sguardo sul tavolo corrisponde a quello dei coloni sull'oggetto di culto delle popolazioni selvagge: mera "cosa" inanimata (*Sache*), priva di mistero perché del tutto trasparente alla vista; il momento dell'analisi, invece, coincide con l'assunzione e introiezione del punto di vista del fedele colonizzato sullo stesso oggetto, che assume quindi il proprio carattere di feticcio (*Fetischcharakter*) — in questo caso, il tavolo nel momento in cui si presenta come merce e inizia inspiegabilmente ad animarsi. A differenza dell'argomento di de Brosses, in Marx il momento dell'analisi è quello in cui l'oggetto si presenta a tutti gli effetti come un feticcio, rivelando in qualche modo la realtà oggettiva di questa sua apparizione mistica. L'analisi di Marx parte proprio da questa "oggettualità spettrale", da questa "forma fantasmagorica" (ivi: 104), quanto concreta e oggettiva, che è la *merce*.

8.1.1. *Merce, denaro, capitale: i soggetti dell'economia*

Come riscontrabile dal brano di Marx, l'ambivalenza della merce è rilevabile già dal contenuto di questa forma, cioè il *valore*, di cui il filosofo di Treviri discute nel primo paragrafo del *Capitale*. Se l'unità di base della ricchezza del mondo capitalista è appunto la merce, questa deve essere indagata attraverso una "analisi micrologica, che sostituisca alla precisione del microscopio la forza dell'astrazione" (Polleri 2015: 8). Ed è proprio a forza di astrazione che Marx fa risalire la merce al valore. Da una parte, *valore d'uso* (*Gebrauchswert*), cioè l'utilità, la capacità di soddisfare bisogni umani materiali e immateriali, inscindibile dal "corpo della merce" (*Warenkörper*) in quanto suo contenuto concreto, incommensurabile, a prescindere dalla forma sociale che la stessa merce riveste; d'altra parte il *valore di scambio*, o semplicemente *valore*, qualità "sensibilmente sovrasensibile" della merce in cui si deposita e si sostanzia e da cui allo stesso tempo si astrae; nota ironicamente Marx (1991: 66), nel valore non è contenuto "neppure un atomo di materia naturale". Il valore si presenta dunque come un mero rapporto quantitativo, un'eguaglianza tra due merci ai fini dello scambio che presuppone una riduzione qualitativa alla stessa unità di misura a scapito della "caotica coloritura dei corpi di merci" (Marx 1983: 110), valore inessenziale ma determinante per la realtà sociale.

Soffermandosi per il momento sulla *natura relazionale*, prima ancora che *sociale*, del valore e della merce, Marx riparte dalla “forma semplice” del loro rapporto, o anche “espressione di equivalenza di merci di genere diverso” (ivi: 61), per cui due merci qualitativamente diverse vengono equiparate tra loro sulla base del loro valore. La formula può essere trascritta nei termini di “tot merce A = tot merce B”, per cui il primo elemento sta nella posizione di valore relativo e il secondo in luogo di valore equivalente; in altre parole, B è veicolo di espressione del valore di A, oggetto il cui valore viene espresso (da B). Attraverso la forma semplice, “le determinazioni individuate analizzando la merce singola vengono ora realizzate da una merce particolare non appena entra in relazione con un’altra” (Polleri 2015: 18). Questo passaggio è cruciale per la comprensione della logica di esposizione del *Capitale*, per cui “l’opposizione interna alla merce tra valore d’uso e valore si sdoppia immanentemente in un’opposizione esterna” (Simoni 2022: 289) per poi concretizzarsi nuovamente nella merce o “forma equivalente”. Infatti, commenta Simoni, “in antitesi all’espressione relativa di valore della prima, mediata dal rapporto di scambio con la seconda, la seconda figura come posta-uguale, dunque esponente valore come se questo fosse immediatamente lo stesso del suo corpo materiale, anche indipendentemente da questo stesso rapporto” (*ibidem*).

È già presente a questo livello il feticismo che caratterizza non solo la merce, ma l’intero sistema capitalistico⁴. Si assiste infatti alla prima inversione — quella del tavolo a testa in giù — per cui il valore d’uso, cioè il corpo concreto e la forma naturale di una merce diventa la forma fenomenica, la manifestazione, del suo contrario, cioè del suo valore di scambio; di quella qualità misteriosa che accomuna tutti le merci in forza d’astrazione e che, altrettanto enigmaticamente, sembra essere propria di una delle due merci coinvolte nello scambio. Nell’analisi di Polleri (2015: 19-20), “si tratta di un *quid pro quo* che si verifica solo all’interno del rapporto di valore, dal momento che l’equivalenza non si può stabilire riferendo una merce a se stessa, ma solo nel processo per il quale la merce A fa della ‘pelle’ della merce B la propria espressione di valore”. Ed è in questo senso che, ci tiene a specificare Marx nell’*Appendice* alla seconda edizione del *Capitale* (1976[1890]: 75), “il feticismo della

⁴ Wayne (2005) rileva che già nei *Grundrisse*, “Marx parla del ‘semplice scambio dei valori di scambio’ come di ‘un’astrazione infantile’, ed è precisamente a questo livello di astrazione [...] che la genesi dell’ideologia dal basso, o *feticismo*, deve essere rintracciata [...] l’atto feticistico dello scambio in sé costituisce il fondamento ideologico essenziale e spontaneo su cui può svilupparsi la sistematica produzione ed elaborazione delle ideologie politiche, giuridiche e culturali [...] sotto il capitalismo esiste una forma generale di ideologia che può essere derivata dal feticismo della forma-valore [...] questa forma potrebbe essere capace di offrire un resoconto dell’unità delle ideologie a livello della forma” (ivi: 202, 209, 215).

forma merce colpisce di più nella forma equivalente che nella forma relativa di valore”: nell'equivalente il carattere strettamente relazionale del valore si presenta come suo carattere naturale e oggettivo.

Da qui anche il feticismo della forma merce o equivalente per eccellenza, il *denaro*. Questo non appare come un rapporto che prende la forma di una cosa ed in quella si manifesta in virtù del rapporto stesso, ma come una cosa in quanto tale, i cui rapporti con le altre merci sembrano essere sue proprietà. A questo proposito, scrive Marx (1983: 105):

Una merce non pare diventare denaro semplicemente perché le altre merci espongono onnilateralmente il loro valore in essa, bensì viceversa esse paiono esporre universalmente i loro valori in essa, *perché essa è denaro*. Il movimento di mediazione scompare nel proprio risultato e non lascia tracce dietro di sé. Senza che vi intervengano, le merci si trovano innanzi la propria figura di valore compiuta, come un corpo di merce che esiste a fianco e al di fuori di esse. Queste cose, oro e argento, come vengono fuori dalle viscere della terra, sono al contempo incarnazione immediata di ogni [valore]. Di qui la magia del denaro.

Eppure, come sottolineato ironicamente dallo stesso Marx (ivi: 94), “ad oggi nessun chimico ha ancora scoperto il valore di scambio in una perla o in un diamante”, che rimane quindi una presenza fantasmatica, un rapporto “che si presenta in una cosa” (Heinrich 2018: 82; Simoni 2022: 285) — una *forma materializzata*, per riprendere una delle definizioni di feticismo usate in apertura. Lo stesso vale per la forma successiva, quella del *capitale*, per cui Pietz (1993: 147) parla di “inversione feticistica fondamentale [...] capitale produttivo monetizzato, che era stato meramente strumento per ottenere ricchezza, viene identificato con la ricchezza stessa”. Dalla merce al denaro e da questo al capitale, la forma che dà valore oggettivo, ma anche vita e soggettività alle categorie dell'economia politica non lascia traccia del suo sortilegio, ma si ripiega sempre sulla sua unità di base. Scrive così Tronti (2001: 107): “Soggetto moderno è la merce, da quando essa è diventato denaro e da quando il denaro è diventato capitale. Trasformazioni della merce in qualcos'altro, ma anche trasformazioni della merce in se stessa. C'è dunque interiorità della merce, come c'è una sua soggettività? Sembra di sì; così appare. Quell'apparenza che diventa realtà”.

Si chiede quindi Marx (1983: 94): “Da dove sorge il carattere enigmatico del prodotto del lavoro non appena assume forma di merce? Evidentemente da questa forma stessa”. Altrettanto evidente è per Marx la *vera* fonte del va-

lore che la forma merce “involge in un velo cosale (*sachlich*) enigmatico” (Simoni 2012: 290) in virtù del suo *artificio*. Nella spirale di inversioni che caratterizzano l'esposizione del Capitale, di fronte al soggettivarsi di merce, denaro e capitale stesso, il *lavoro umano* è la categoria che va incontro un processo di oggettivazione. Come afferma Lukàcs (1923: 108), “l'attività umana si oggettiva di fronte all'uomo stesso trasformandosi in merce [...] Questo trasformarsi in merce di una funzione umana rivela con la massima pregnanza il carattere disumanizzato e disumanizzante del rapporto di merce”. Tuttavia, che il lavoro, così come l'essere umano che gli sta dietro, si oggettivizzi nei suoi prodotti non è certo un mistero; come suggerisce Basso (2016: 5) non bisogna quindi fornire “un'immagine semplicistica della questione, ritenendo che l'inversione costituisca il momento alienato, di fronte a cui risulta sufficiente rimettere le cose nel senso giusto per rendere trasparenti i rapporti”. La questione avanzata da Marx è più sottile.

8.1.2. Lavoro umano oggettivato

Secondo una logica speculare, all'ambivalenza della merce corrisponde un carattere duplice ed enigmatico del lavoro che la produce. Nell'accezione di *lavoro utile*, la particolare attività concreta svolta per adeguare la materia prima al bisogno umano facendone un prodotto dal *valore d'uso*, il lavoro risulta qualcosa di semplice e comprensibile. Il fare concreto dell'essere umano si iscrive nel processo storico-naturale di divisione sociale del lavoro che, pur essendo una condizione della produzione di merci, sussiste *a priori* rispetto a questa peculiare forma economica. Quando il lavoro viene invece considerato come produttore di merci dotate di *valore (di scambio)*, la questione si fa più intricata; facendo tara dei tratti specifici dei lavori particolari, il *lavoro astratto* può essere considerato solo sotto l'aspetto quantitativo. Esso cambia forma, non è più una necessità eterna, una modalità del “ricambio organico tra uomo e natura” (Marx 1991: 116), ma assorbe *a posteriori* il carattere feticcio della merce che ha creato: “La forza-lavoro umana allo stato fluido, ovvero il lavoro umano, costituisce valore, ma non è valore. Esso diventa valore allo stato coagulato, in ‘forma oggettuale’ (*gegenständlicher Form*)” (Marx 1983: 61), che è anche la sua “forma fenomenica”⁵.

⁵ Ci troviamo nuovamente di fronte a quella forma feticistica per cui “l'universale astratto vale non come proprietà del concreto, del sensibilmente reale, bensì al contrario il concreto sensibile vale come pura e semplice forma fenomenica o forma determinata di realizzazione dell'universale astratto” (Marx 1976: 75) – “Ecco Marx: l'apparato ideologico non è un'astrazione dalla realtà, è una sua concrezione” (Tronti 2001: 104).

Polleri (2015) sottolinea la necessità di non interpretare la nozione di lavoro astratto in senso fisiologico, cioè come mero dispendio naturale di energia comune a tutte le attività lavorative, indipendentemente non solo dalla concretezza e utilità specifica di queste, ma anche dalla specificità della formazione socio-economica dominante: “Se tale lettura fosse valida [...] vi sarebbe una teoria sostanzialista del valore-lavoro che presenta come eterno il lavoro semplice e la conseguente incorporazione di valore nelle merci” (ivi: 12). Contro le naturalizzazioni compiute dagli economisti borghesi, troviamo invece in Marx una denuncia della storicità di ogni categoria economica. Commenta così Rubin (1976[1928]: 113), solo “il lavoro concreto è una definizione delle sue proprietà tecniconaturali. Quello astratto include viceversa la definizione delle forme sociali di organizzazione del lavoro umano”. Nel *Capitale*, il lavoro astratto è infatti un fenomeno storicamente e socialmente determinato: “in questo senso, non si tratta di una categoria logica, ma di un processo storico nel quale i diversi lavori divengono sempre più indifferenti tra loro” (Polleri 2015: 12). Si tratta di un passaggio cruciale, ribadito da più letture critiche:

Il lavoro astratto da un lato significa fare astrazione dall'esperienza vissuta dei lavoratori, dall'altro significa l'esperienza vissuta della stessa astrazione [...] la categoria marxiana di lavoro astratto come lavoro che crea valore [di scambio] non è una rappresentazione teorica astratta dalla realtà, e nemmeno uno strumento formale di equiparazione di lavori concreti differenti, ma l'immagine speculare di un'attività reale e tangibile. (De Angelis 1996: 10-11)

Per “astratto”, quindi, non si deve intendere la generalizzazione ideale di un'attività naturale, ma un'effettiva scissione che si verifica nella realtà sociale e che ha una ricaduta oggettiva e concreta proprio nella merce e nel suo valore. A questo punto, può sembrare lapalissiano, ma è fondamentale esplicitarlo: se “l'essenza della struttura di merce”, così come il suo carattere di feticcio, “consiste nel fatto che un rapporto, una relazione tra persone riceve il carattere della cosalità e quindi un'oggettualità spettrale che occulta nella sua legalità autonoma, rigorosa, apparentemente conclusa e razionale, ogni traccia della propria essenza fondamentale: il rapporto tra uomini” (Lukàcs 1923: 107), è solo per via della *natura* di questi stessi rapporti, o fondamentalmente per la mancanza di veri e propri rapporti, trattandosi per lo più di una serie di attività indipendenti, isolate, private:

L'arcano della forma di merce consiste [...] nel fatto che tale forma rimanda agli uomini come uno specchio i caratteri sociali del loro proprio lavoro trasformati in caratteri oggettivi dei prodotti di quel lavoro, in proprietà sociali naturali di quelle cose, e quindi rispecchia anche il rapporto sociale fra produttori e lavoro complessivo come un rapporto sociale di oggetti, avente esistenza al di fuori dei prodotti stessi [...] Quel che qui assume per gli uomini la forma fantasmagorica di un rapporto fra cose è soltanto il rapporto sociale determinato fra gli uomini stessi [...] Questo io chiamo il feticismo che s'appiccica ai prodotti del lavoro appena vengono prodotti come merci, e che quindi è inseparabile dalla produzione delle merci. (Marx 1962: 104-105)

A questo proposito, commenta Rubin (1976: 6),

[Marx] non si limita a rivelare la presenza di rapporti umani sotto il velo della reificazione, ma dimostra la necessità per cui nell'economia mercantile i rapporti sociali di produzione prendono forma di cose e si esprimono attraverso di esse. È la struttura stessa dell'economia mercantile ad attribuire alle cose un ruolo sociale specifico che fa loro acquistare particolari proprietà sociali. Ciò che Marx scoprì, sono le basi economiche oggettive del feticismo.

Lo stesso Rubin porta avanti il ragionamento, “in una società di mercato, ‘le cose’ non costituiscono solo un misterioso [...] ‘involucro’ entro cui si celano i rapporti sociali di produzione. Esse sono piuttosto l’intermediario dei rapporti sociali” (ivi: 9). È proprio Marx (1983: 86) a sottolineare a più riprese questo punto: “i lavori privati si attuano, di fatto, come anelli del lavoro sociale complessivo solo attraverso le relazioni in cui lo scambio traspone i prodotti del lavoro e, mediante essi, i produttori”. Di conseguenza, la “socializzazione (*Vergesellschaftung*) del lavoro, tendenza strutturale del modo di produzione, si realizza non nella sfera della produzione associata, ma soltanto nel mercato, attraverso la scambiabilità universale di ogni merce” (Polleri 2015: 21).

Cerchiamo di avanzare ulteriormente: “dal momento che il prodotto [merce] acquisisce valore [di scambio] solo in una determinata organizzazione sociale del lavoro, il valore non è una proprietà dei beni, ma una forma o funzione sociale che il prodotto del lavoro attualizza in qualità di collegamento tra produttori di merci dissociati” (De Angelis 1996: 17); allo stesso tempo, le relazioni tra produttori che la merce porta avanti non sono propriamente rapporti di produzione, ma di scambio, ovvero di riproduzione sociale

nel suo complesso. A questo proposito, Dimoulis e Milios (2004: 31) sostengono che “il modo di produzione capitalista riproduce costantemente non solo i prodotti materiali, ma anche le relazioni socio-economiche, i determinanti formali e i materiali della loro formazione. Così, continuamente, i suoi effetti appaiono come le sue premesse, e le sue premesse come i suoi effetti”. Ne è pienamente consapevole Marx (1983: 85) quando afferma che:

Gli uomini non riferiscono, dunque, l'un l'altro i prodotti del loro lavoro come valori perché queste cose valgono per loro come involucri meramente cosali di lavoro umano di genere uguale; viceversa, in quanto nello scambio essi pongono l'un l'altro uguali, come valori, i loro prodotti di genere diverso, essi pongono l'un l'altro uguali, come lavoro umano, i loro lavori diversi. Non sanno di far ciò, ma lo fanno” (ivi: 107).

Questo giudizio conclusivo è fondamentale per comprendere che, “il fondamento [del feticismo] deve venir rinvenuto fuori della dimensione della coscienza, ovvero nella realtà ‘oggettiva’ di rapporti sociali storicamente condizionati” (Basso 2016: 4)⁶. Le relazioni tra merci sono qui, e non in altri sistemi produttivi, “il solo mezzo per unire individui atomizzati e la loro attività in una economia sociale coerente” (Bellofiore 2015: 68). Merci come intermediari, ma anche “diaframma [...] che si frappone tra gli individui e si impone loro come qualcosa di incontrollabile, retto da ‘leggi’ sue proprie” (La Grassa 2009)⁷. Una volta rotto il “vincolo essenziale” che lega gli umani tra loro, negato il “carattere intersoggettivo della prassi umana” (Rovatti 1971: 58), viene meno qualsiasi residuo di soggettività⁸, ma anche dei suoi ideali negativi:

⁶ In un suo lavoro precedente, lo stesso Basso (2009: 120) sottolinea questo aspetto, criticando l’interpretazione del *Capitale* secondo cui “la valorizzazione del feticismo farebbe tutt’uno con la convinzione della centralità della problematica dell’alienazione, e quindi della ricerca di ricomposizione di un’essenza umana che si è estraniata, sulla base di uno scenario anteriore a qualsiasi analisi del processo di produzione capitalistica”; o posteriore: “Solo noi, dopo il Novecento, possiamo risalire dal realizzato oggetto-merce al mancato soggetto-uomo”, afferma Tronti (2001: 104).

⁷ Prosegue lo stesso La Grassa (2009), “lo scambio mercantile segue determinate ‘leggi’ *impersonali*, cioè *socialmente oggettive*, cui i vari individui (le varie ‘classi’ di posizioni occupate e di funzioni svolte da questi ultimi) devono adeguarsi. Non esisterebbe feticismo della merce se la “mano” fosse “visibile”, e dunque controllabile dagli uomini in società”.

⁸ Scriveva Marx nei *Manoscritti del 1844* (1964: 13-14): “Poiché l’essenza umana è la vera comunità degli uomini, manifestando la loro essenza gli uomini creano, producono, la comunità umana, l’essenza sociale, che non è una potenza universale astratta, contrapposta al singolo individuo, ma è l’essenza di ciascun individuo, la sua propria attività [...] se l’uomo è estraniato

l'alienazione, la falsa coscienza, l'ideologia (cfr. Bedeschi 1968). Al punto che, non sono più le merci a rappresentare, nel bene o nel male, i soggetti umani e il loro lavoro, ma piuttosto sono questi ultimi, o meglio ancora, "le persone (*Personen*) [che] esistono qui l'una per l'altra soltanto come rappresentanti di merci [...] maschere economiche (*die ökonomischen Charaktermasken*) [come] personificazioni di quei rapporti economici" (Marx 1962: 117-118).

Ricapitoliamo, prima di fare un ulteriore passo in avanti. A differenza del lavoro concreto, immediatamente sociale, il lavoro ridotto ad una attività generale e astratta è invece il correlato del carattere privato, atomizzato dello stesso lavoro in un'economia capitalistica; il suo carattere sociale non può allora trovare conferma diretta, ma solo in "forma oggettuale", attraverso la forma di valore dei prodotti, il loro scambio effettivo sul mercato come merci contro denaro — ed è a questa forma di valore che la produzione capitalista è sempre più *votata*: ovvero a produrre merci direttamente in funzione del loro scambio. La dimensione del mercato assume infatti la prerogativa su quella della fabbrica, sull'attività produttiva lavoratori in questione, "e sarebbe perciò per tal motivo che essi trattano la merce come fosse un feticcio, una deità alla cui volontà debbono piegarsi" (La Grassa 2009), riducendosi così a una mera "istanza contemplativa" (Lukács 1923: 179).

Secondo Polleri (2015: 15), quindi, "lo spettro del valore non è semplicemente lavoro oggettivato, ma l'espressione materiale e feticistica dell'attività produttiva degli uomini organizzata in un certo modo [...] Si tratta del meccanismo basilare dell'inversione feticistica. Un'attività finalizzata alla produzione di oggetti utili si rovescia in un'azione che ruota intorno al fantasma del valore". Sulla stessa linea, scrive Tronti (2001: 111) a riguardo del processo di oggettivazione del lavoro attraverso la merce: "Naturalmente questo è il presupposto, non il fondamento del modo capitalistico di produzione. L'inversione reale avviene all'interno del rapporto di lavoro"⁹, che non si esprime più solo attraverso lo scambio, ma ne diventa espressione diretta. Per via di questa inversione feticistica, è il lavoro privato e astratto a divenire immediatamente

a se stesso, la società di questo uomo è la caricatura della sua reale comunità [...] il vincolo sostanziale (*Wesenband*) che lo lega all'altro uomo appare a lui come un vincolo casuale (*unwesentliches Band*) e invece la separazione dall'altro uomo come la sua vera esistenza".

⁹ Scriveva Marx già nei *Grundrisse* (1953[1939]: 575), "non è uno dei momenti dell'attività sociale — ossia il lavoro oggettivato — che diventa corpo sempre più potente dell'altro momento del lavoro vivo, soggettivo, bensì sono le condizioni oggettive del lavoro che assumono rispetto al lavoro vivo un'autonomia sempre più colossale"

sociale e concreto. Come spiega Bellofiore (2020: 71), “Abbiamo qui il paradosso di un lavoro ‘immediatamente socializzato’ *ex ante* che deve ancora mostrarsi ‘lavoro sociale’ *ex post*”.

Il segreto di questa ambivalenza sta ancora nella forma merce, nel suo valore di scambio¹⁰. Se è vero che “nella società borghese non si scambiano pertanto ‘immediatamente’ lavori, ma merci” (Simoni 2022: 298), è vero anche che si inizia a scambiare lavori immediatamente come merci¹¹. Anzi, si può affermare che “la merce diventa forma generale del prodotto lavorativo umano [...] solo quando la forza lavoro diviene merce” (La Grassa 2009): si chiude il cerchio. Infondo, non c’è nessun inganno *dietro* questa forma apparente — è piuttosto la realtà che manifesta ad essere rovesciata, tant’è che, come afferma Marx (1962: 105), agli occhi dei lavoratori:

Le relazioni sociali dei loro lavori privati *appaiono come quel che sono*, cioè, non come rapporti immediatamente sociali fra persone nei loro stessi lavori, ma anzi, come rapporti materiali fra persone e rapporti sociali fra le cose.

8.1.3. *La realtà esposta*

Sostiene Balibar (2020: 24-25) “i rapporti sociali (a cominciare dalla divisione sociale del lavoro) appaiono agli individui (che producono e scambiano) come dei rapporti (di valore) tra cose (ovvero tra merci) [...] poiché, al di fuori di questa rappresentazione (e della sua attivazione nello scambio), i produttori individuali non esisterebbero gli uni per gli altri, o non farebbero società”. In suo scritto precedente, lo stesso Balibar (1994: 74-75) afferma che:

Il feticismo non è — come potrebbe essere, ad esempio, un’illusione ottica o una credenza superstiziosa — un fenomeno soggettivo, una percezione falsata della realtà. Esso costituisce, piuttosto, il modo in cui la realtà (una certa forma o struttura sociale) non può non apparire. E questo ‘apparire’ attivo costituisce una mediazione o funzione necessaria, senza la quale, in condizioni storiche date, la vita della società sarebbe

¹⁰ “Non a caso entrambe le grandi opere della maturità di Marx che si accingono a presentare la società capitalistica iniziano con l’analisi della merce. Infatti, non esiste problema che non rimandi in ultima analisi a questa questione e la cui soluzione non debba essere ricercata in quella dell’enigma della struttura della merce” (Lukàcs 1923: 107).

¹¹ Già nei *Manoscritti del ’44* (1964: 225), Marx scriveva: “Con la messa in valore del mondo delle cose cresce in rapporto diretto la svalutazione del mondo degli uomini. Il lavoro non produce soltanto merci; esso produce se stesso e il lavoratore come una merce”.

semplicemente impossibile. Sopprimere l'apparenza significa abolire il rapporto sociale.

Tuttavia, l'immagine del sociale che lo specchio della merce e del suo valore restituisce è tutt'altro che trasparente, dal momento che non ha un contenuto altro dietro di sé. Una volta che il lavoro non produce più valore, ma lo è immediatamente, il valore smette del tutto di portare "scritto in fronte quel che è. Anzi, il valore trasforma ogni prodotto di lavoro in un geroglifico sociale" (Marx 1867: 106). Qualcosa che resiste un tentativo di comprensione, impossibile da tradurre, perché equivalente solo a se stesso: sistema di scambio autonomo, in continua crescita (cfr. Bellofiore 2013). E di nuovo, dalla merce al denaro, e dal denaro al capitale. In questo senso, risulta significativa la lettura che Breda (2018) fa del metodo espositivo del *Capitale* in quanto progressione sistematica delle categorie:

Catena di transizioni categoriali nella quale ogni categoria esprime le condizioni di esistenza dei rapporti espressi dalle categorie precedenti. [...] Nella transizione da una categoria all'altra il contenuto della seconda non viene dedotto dalla prima, ma viene dimostrato essere condizione logicamente necessaria perché il contenuto della prima categoria si manifesti così come si manifesta in quella categoria. (ivi: 141-142)

La connessione, tutta interna al *Capitale*, tra le categorie dell'economia politica, ne scongiura l'autonomia e di conseguenza la feticizzazione. L'errore, sarebbe quello opposto di sventare l'apparenza della singola forma esaltando l'essenzialità del proprio contenuto/referente — come fa l'economia politica di carattere borghese. Assistiamo quindi al "crescente svuotamento delle forme della reificazione [che] si potrebbe dire il lacerarsi della crosta per via del loro vuoto interno" (Lukàcs 1923: 108). Le condizioni d'esistenza e manifestazione di ogni categoria, infatti, sono rintracciate non nella sua oggettualità naturale particolare, ma nella categoria logicamente successiva e nell'intero che va progressivamente strutturandosi:

[...] Questo tessuto di nessi è ciò che più si avvicina all'idea di 'essenza' dei rapporti capitalistici, in quanto si distingue da ognuna delle forme fenomeniche degli stessi. L'essenza della quale Marx è alla ricerca non consiste dunque in un singolo elemento al quale andrebbe ricondotta la totalità delle forme fenomeniche, bensì risulta dal coappartenersi delle forme fenomeniche, dal loro costituire un intero strutturato. (Breda 2018: 150)

Žižek (2008: 373-375) si sofferma sulla stessa questione in maniera più suggestiva:

Marx non afferma, nella maniera abituale della critica illuministica, che l'analisi critica deve dimostrare come ciò che appare come una misteriosa entità teologica derivi dal processo 'ordinario' della vita reale; egli afferma, al contrario, che il compito dell'analisi critica è riportare alla luce 'la sottigliezza metafisica e i capricci teologici' di ciò che al primo sguardo si mostra solo come un oggetto ordinario [...] La lezione fondamentale della *Critica dell'economia politica* elaborata dal Marx maturo negli anni successivi al *Manifesto*, è che questa riduzione di tutte le chimere celesti alla realtà economica brutale genera una *spettralità*.¹²

Non è quindi possibile guardare una realtà pre-fenomenica, come a un'essenza oggettiva che sottende la sua apparenza fantasmatica; ciò "presupporrebbe appunto un accesso soggettivo diretto ad essa, la quale tuttavia ha una e sola forma di manifestazione possibile" (Simoni 2022: 293) — vale a dire la sua apparenza oggettiva; ed è a questa oggettività apparente che dobbiamo dare seguito, in qualche modo credere, per scoprirne la verità. Dopo tutto, nel *Capitale*, "la verità dei rapporti capitalistici si comprende solo comprendendo la falsità delle categorie dell'economia politica e, ad un tempo, il radicamento effettuale, oggettivo, di tale falsità" (Breda 2018: 140).

Di ritorno da lavoro, un passante si imbatte in una camionetta carica di cassette di mele. Un grande cartello a lato della vettura richiama la sua attenzione: "semi magici", e appena sotto, "1 seme 2 euro/3 semi 5 euro". Stranito chiede spiegazione all'uomo della camionetta: "I semi di queste mele sono speciali, rendono intelligenti! Ne provi uno". Titubante, ma fortemente incuriosito dalla cosa, il passante tira fuori dal portafogli una moneta da due euro e si fa dare un semino. Preso da solo, il sapore non è dei migliori, e l'amarezza non

¹² Basso (2016: 2), a commento del passaggio appena citato, espone i rischi della prospettiva di Žižek sostenendo che, se da un lato è inopportuno "ridurre il feticismo a mera falsificazione, a mera irrealtà, a cui contrapporre una realtà evidente, luminosa, indiscutibile", dall'altro, la lettura opposta, "consiste nel dar vita a una sorta di *Weltanschauung* del feticismo [...] tale approccio possiede un forte sostrato antimaterialistico, come se non si riuscisse a individuare un 'nodo' del discorso, una 'dominante' da sottoporre a critica, rimandando sempre a un gioco di specchi, e sfociando in una 'spettrologia'". Ci sentiamo di dare ascolto a questo monito.

può essere attenuata dal gusto dolce della mela — *lampo di genio*: “Mi scusi, ma io con 2 euro avrei potuto comprare un kilo di mele e avere molti più semi”. L’uomo della camionetta lo guarda sorridente: “Gliel’avevo detto, l’effetto è immediato”. Senza pensarci, con la banconota da 5 euro già in mano, il passante esclama: “Me ne dia subito altri tre!”

8.2. Forma merce e forma segno

La lettura del feticismo della merce di Marx mette in evidenza l’avanzare di una forma specificatamente semiotica come fondamento di una *messa a valore* della stessa merce: si tratta del principio dello *scambio* che progressivamente acquisisce priorità logica sul momento della produzione e sulla stessa attività lavorativa dell’essere umano.

In questa sezione si vuole avanzare un’interpretazione semiotica del feticismo nell’ambito delle merci attraverso l’introduzione, accanto ai concetti di valore d’uso e valore di scambio, della nozione di *valore-segno*. Rintracciare una componente strettamente semiotica della merce risulta fondamentale per la comprensione del meccanismo feticistico che caratterizza l’intero sistema capitalista. A questo proposito, è utile portare avanti un confronto tra due autori come Ferruccio Rossi-Landi e Jean Baudrillard che più di tutti hanno cercato di offrire una lettura di tipo semiotico alla questione della merce e del suo valore segnico.

Pur partendo da presupposti diversi e inevitabilmente verso conclusioni alternative, i due autori si prefiggono lo stesso obiettivo: l’analisi dei meccanismi di riproduzione sociale nel suo complesso. È proprio questo ampio respiro teorico ciò che fa convergere l’attenzione di entrambi verso i rapporti che si instaurano tra il dominio materiale e quello semio-linguistico, e per i quali il feticismo costituisce un fattore di raccordo. A questo proposito, è inevitabile per entrambi gli autori un continuo riferimento all’opera di Marx e alla tradizione marxiana: una teoria che risulta sostanzialmente arricchita dal contributo di Rossi-Landi e per certi versi capovolta dalla prospettiva di Baudrillard.

8.2.1. Il lavoro come genus¹³

Per ricostruire il percorso che ha portato Rossi-Landi alla celebre “omologia” tra produzione materiale e linguistica (1968), è necessario partire dal nucleo

¹³ Questa sezione è la riproposizione aggiornata di un precedente lavoro (Piluso 2020).

della convergenza tra lavoro e linguaggio¹⁴. In due saggi del 1967, raccolti successivamente in *Semiotica e Ideologia* (1972), Rossi-Landi si concentra sul complesso rapporto tra uso e significato degli enunciati, simulando una sorta di arringa su quanto il significato di questi artefatti linguistici sia dipendente o meno dall'uso che se ne fa. La diatriba è inizialmente risolta constatando come il significato si dipenda dall'uso, ma allo stesso tempo evidenziando che "si danno rapporti socialmente abbastanza stabili fra tipi di enunciati e tipi di contesti [d'uso]"; per queste ragioni, "la dipendenza [dell'enunciato] dal variare dei contesti non è mai una dipendenza che possa inficiare totalmente la porzione centrale del suo significato" (ivi: 15). Così, prosegue l'autore, "la dialettica fra enunciato, proposizione [significato] e contesto [d'uso] può venire attenuata e distorta, ma non distrutta" (ivi: 17).

Successivamente, Rossi-Landi definisce ancora meglio il meccanismo e gli elementi di questa dialettica, partendo dalla considerazione, tutt'altro che banale, che non ci possa essere uso e significato senza l'oggetto da usare; l'autore si focalizza proprio sul processo di produzione dell'artefatto linguistico: "Un'ipotesi di ricerca che mi sembra particolarmente feconda consiste nel considerare qualsiasi oggetto linguistico come una sintesi derivante da oggetti precedenti, cioè come una specie di *prodotto*." (ivi: 35). Secondo Rossi-Landi, il momento che media e dà stabilità al rapporto tra significato e uso di un enunciato, a qualsiasi livello di complessità, è proprio il *lavoro* per mezzo del quale si produce l'artefatto linguistico: "né l'enunciato né l'utensile sono la mera somma delle loro parti. Sono delle *totalità*, cioè risultati di *somme dialettiche*; e fra gli addendi di tali somme occorre annoverare anche il lavoro che li ha messi insieme e che si è 'cristallizzato' in quei prodotti" (ivi: 37). A partire da questo presupposto, Rossi-Landi porta avanti una vera e propria "omologia" tra produzione linguistica e produzione materiale sotto il segno del lavoro, sviluppata all'interno di una più ampia prospettiva materialista:

Fra gli artefatti materiali [...] e gli artefatti linguistici [...] si dà una costitutiva omologia. Non si tratta naturalmente di identità; ma nemmeno di semplice analogia, cioè di mere somiglianze constatate applicando un qualche criterio a situazioni eterogenee e geneticamente disconnesse. Esiste all'origine dei due ordini di artefatti, negli sviluppi che conducono a essi, una radice antropogenetica comune. (ivi: 59)

¹⁴ Lo sviluppo teorico qui riproposto non rispetta strettamente la cronologia delle opere di Rossi-Landi.

Dunque, la radice antropogenetica — il *genus* comune — degli artefatti materiali e linguistici è da rintracciarsi proprio nel lavoro umano. Nello schema omologico, il lavoro come logica di successione tra i vari livelli di significazione e uso dell'enunciato rispecchia il lavoro nella sua accezione più strettamente materiale in quanto prassi di sviluppo della condizione umana. Le produzioni — sia linguistica che materiale — vengono così considerate omologhe, analizzabili attraverso un metodo sia logico-strutturale che storico-genetico.

Se parte dell'omologia si basa sulla constatazione che “avere significato [...] è carattere costante di tutto ciò che viene prodotto dal lavoro umano” (ivi: 36), c'è ora da indagare le ragioni profonde e le conseguenze di questa relazione tra significato e lavoro al fine di comprendere appieno la stessa omologia. Come sottolinea Borrelli (2014), Rossi-Landi riprende da Marx la nozione *zweckmässige Tätigkeit*, cioè “l'attività conforme a scopo”, per descrivere l'essenza del processo lavorativo: se il lavoro è un'attività sociale, in vista di un determinato obiettivo, allora questa attività non può che “svolgersi secondo un programma” (Rossi-Landi 1985: 16) — che a sua volta non può che presentarsi sotto forma di semiosi organizzata¹⁵. In questo modo, l'interpretazione del *linguaggio come lavoro* è complementare alla constatazione del *lavoro come linguaggio*, “perché l'attività di produzione di segni costituisce una parte fondamentale dei rapporti materiali di produzione, ponendo — sotto forma di programmi — le finalità dei processi lavorativi” (Borrelli 2019: 2).

Questo versante dell'omologia è ciò che ci permette di completare l'analisi sul rapporto di (quasi) stabilità che intercorre tra significato e uso dell'artefatto, linguistico o materiale che sia. L'autore infatti mostra come le dimensioni del lavoro produttivo e dell'uso-consumo possano sovrapporsi come processi, programmi semiotici volti ad una prassi, e contemporaneamente differenziarsi, rendersi discreti attraverso l'artefatto, che diviene una sorta di “punto fermo” (Rossi-Landi 1985: 16) all'interno di quella che Rossi-Landi definisce “una tipica situazione dialettica di unità-distinzione. L'uso è lavoro; al tempo stesso, l'uso si distingue dal lavoro” (ivi: 19).

¹⁵ A tale proposito, Borrelli (2014) integra la prospettiva di Rossi-Landi con la semiotica dell'artefatto di Proni. Questi afferma che “Il futuro [...] influisce sul presente in maniera indiretta, tramite l'azione mediatrice dell'intenzione, che si configura come ragionamento sull'assente possibile” (Proni 1990: 204). L'assente possibile “è l'oggetto del desiderio che, insoddisfatto, viene proiettato e interpretato in altri segni, divenendo l'obiettivo di un pensiero che può produrre l'azione per congiungersi con esso” (Proni 2012: 100).

Nello specifico, l'uso coincide con il lavoro perché anche l'uso di ogni artefatto avviene necessariamente in base ad "operazioni programmate" (*ibidem*), ovvero in maniera conforme ad uno scopo. In questa logica, l'uso risulta essere quindi prolungamento e raddoppiamento virtuale, ma allo stesso tempo, chiusura e attualizzazione del lavoro inscritto nell'artefatto. Se ne può dedurre che il programma d'uso dipende "dalle proprietà dell'artefatto, le quali sono state riunite e combinate nell'artefatto dal lavoro produttivo che vi ha realizzato un esemplare di un modello ben preciso" (ivi: 24-25); e ancora, "usare una cosa significa comportarsi con essa, o rispetto a essa" (ivi: 161). La conclusione di Rossi-Landi è che il programma d'uso sia "connesso al modello di produzione; ma si tratta d'una connessione indiretta, perché di mezzo c'è appunto l'artefatto come totalità in sé compiuta, come risultato stabile di precedente lavoro" (ivi: 25).

Per Rossi-Landi quindi il significato di un artefatto è già dato dal suo lavoro di produzione non solo in quanto attività conforme a uno scopo/uso (ed è questo che regola e determina la stabilità tra enunciati e contesti d'uso), ma anche come attività che, in funzione di quello stesso obiettivo futuro, ha prodotto l'artefatto. Proprio per questo il significato dell'artefatto non può cambiare del tutto a seconda dell'uso che se ne fa, poiché in gran parte è ormai cristallizzato nell'artefatto stesso. In poche parole, bisogna ricordarsi che la produzione non produce solo l'uso consumo, ma lo stesso artefatto da consumare. Non si può dire lo stesso dell'uso, di per sé improduttivo: esso non fa che attualizzare il significato, il programma d'uso inscritto nell'artefatto dal lavoro di produzione, ma non aggiunge nulla all'artefatto e né si aggiunge ad esso. Sia produzione che consumo/uso sono attività conformi ad uno scopo, ma questo scopo/uso non coincide mai del tutto.

Ciò che Rossi-Landi ribadisce attraverso la centralità dell'artefatto, non è solo una prospettiva micro sulla pragmatica dell'oggetto, ma la più ampia dialettica tra produzione e consumo, in cui il primo termine si presenta come momento egemonico di partenza e continua ripresa dell'intero ciclo di riproduzione del sociale. Eppure, in questa prospettiva che va ampliandosi attorno l'artefatto, la dialettica sembra complicarsi. Se per Rossi-Landi è il lavoro a dare significato e valore all'artefatto, bisogna tuttavia capire cos'è che dà senso al lavoro al di là della sua finalità strettamente produttiva, attraverso e oltre l'artefatto; vale a dire all'interno di quale "sistema segnico" si inserisce quello scopo che motiva la produzione, orienta l'uso-consumo, e conferisce senso generale all'artefatto. Dopo tutto, proprio perché il lavoro è attività conforme a un modello, a un progetto semiotico, l'artefatto "non può essere soltanto qualcosa di materiale ma possiede caratteristiche che appartengono al sociale.

Gli artefatti sono dunque materiali che appartengono ai sistemi segnici sociali” (Zorzella Cippi 2015: 6).

Tale appartenenza fa sì che il programma d’uso sia iscritto non solo nell’oggetto materiale in sé tramite il lavoro, ma nel più ampio scenario che definisce l’artefatto all’interno del meccanismo di riproduzione sociale e in funzione di esso: il capitale. In altre parole, il senso dell’artefatto non è dato direttamente dal lavoro, ma da una forma di semiosi organizzata socialmente, che riflette il capitale non come sistema produttivo, ma come più ampio meccanismo riproduttivo. Come sottolineato da Borrelli (2014: 12), il soddisfacimento dei bisogni del consumatore nelle società caratterizzate da un’economia capitalistica non è limitato all’uso funzionale di un artefatto, ma risulta fortemente condizionato dalle esigenze di valorizzazione del capitale che si realizzano all’interno di una più ampia scena sociale. In questa prospettiva, la semiotica dovrebbe includere nell’ambito d’analisi lo studio dei sistemi segnici “che entrano in gioco affinché fra la produzione e il consumo si inserisca [...] lo *scambio*” (Rossi-Landi 1985: 34). Seguendo lo schema omologico, lo stesso vale per l’economia:

L’economia in senso stretto non si occupa della produzione e del consumo in quanto tali [...] L’economia è invece studio di qualcosa che ha luogo *tra* produzione e consumo, cioè dello scambio e dei suoi sviluppi [...] l’economia è studio di quel settore dei segni non-verbali nel quale le merci circolano come messaggi [...] ciò equivale a dire che l’economista si occupa del modo in cui un oggetto utile viene codificato in merce, e una merce viene decodificata in oggetto utile. (Rossi-Landi 1972: 115)

Al fine di comprendere appieno la continuità tra schemi di produzione e programmi di uso-consumo ma anche l’omologia tra artefatto linguistico e materiale, l’attenzione si sposta dall’artefatto in quanto prodotto di lavoro e oggetto d’uso-consumo, all’artefatto in quanto “merce-messaggio”:

Un prodotto non si trasforma in merce come un bruco in farfalla; subisce tale trasformazione perché ci sono gli uomini che lo pongono dentro a relazioni significanti [...] una merce è una merce invece di essere solo un prodotto o un mero oggetto utile perché, e fintantoché, è un messaggio di un certo tipo [...] La funzione segnica può essere presente in due modi: (i) Dentro al valore d’uso della merce; questa funzione segnica non ha nulla a che fare col fatto che l’oggetto sia una merce, perché la funzione segnica esiste già al livello del mero prodotto non ancora trasformato in merce. (ii) Dentro alla merce in quanto tale,

cioè nel suo valore di scambio. È il secondo tipo di significazione che fa di un oggetto qualsiasi una merce [...] Una merce non è un segno, è un messaggio [...] un messaggio viene costruito e funziona dentro alla realtà sociale. (ivi: 111-13)

La dimensione di scambio sociale rende l'oggetto una merce-messaggio dotata di un valore (di scambio) e di un significato (differenziale), al di là del suo statuto di prodotto, di cristallizzazione di lavoro concreto come valore d'uso. Tuttavia, è bene precisare che per Rossi-Landi il lavoro concreto e il valore d'uso rimangono comunque come momenti basilari del meccanismo di scambio e riproduzione sociale. E nel rispetto dell'omologia, laddove la condizione di merce segue quella di prodotto di lavoro, anche la funzione comunicativa e sociale del messaggio non può prescindere dal suo statuto originario di artefatto linguistico:

Affinché si possa realizzare la situazione dello scambio mercantile, è infatti necessario avere merci che includono innanzitutto valori d'uso [...] Senza valori d'uso non ci sarebbero valori di scambio. Un mercato nasce proprio nella reciproca azione dialettica di tutti questi fattori. Sosteniamo che lo stesso è vero per una comunità linguistica. (Rossi-Landi 1970-71: 236)

L'individuazione dei sistemi segnici come di una componente semiotica "già presente in ogni modo di produzione e in ogni ideologia" (Rossi-Landi 1985: 240), ma subordinata alla produzione, non solo inficia la possibilità di un superamento della dialettica tra questi due momenti nel più generale meccanismo di riproduzione sociale, ma va a scapito di una radicale omologia tra artefatto linguistico e artefatto materiale. La componente segnica pur risalendo sino all'artefatto in quanto prodotto del lavoro si arresta a questo, per essere poi rilanciata solo in funzione del suo uso-consumo individuale o al più del suo scambio sociale, in un processo di astrazione che di fatto non va mai a intaccare la natura materiale dell'artefatto, linguistica o effettivamente materiale che sia. Così artefatto linguistico e artefatto materiale rimangono separati in principio da questa differenza essenziale su cui si fonda la loro omologia.

8.2.2. *Lo scambio come matrice*

Come visto nella sezione precedente, per Rossi-Landi la dimensione segnica è rilevabile in termini *funzionali*: sia essa un programma d'uso-consumo dell'artefatto individuale o valore di scambio della merce-messaggio a livello sociale,

il referente è sempre l'artefatto come prodotto. Nell'omologia proposta da Baudrillard invece la dimensione segnica opera in termini *formali*: un sistema di differenze che precede la produzione dell'artefatto, designandolo direttamente in quanto merce-messaggio dotato di valore di scambio. Secondo Baudrillard è necessario partire direttamente dalla riproduzione sociale nel suo complesso e rintracciare in ogni suo dominio un'omologia formale, vale a dire una stessa logica relazionale (in questo senso semio-linguistica) — anche nel dominio della produzione materiale, là dove la merce, non a caso come *forma*, acquisisce valore come differenza all'interno di un sistema di scambio generale¹⁶.

Per comprendere questa differenza tra omologie è utile ritornare a quella di Rossi-Landi e in particolare alla corrispondenza tra merce e messaggio in funzione della circolazione sociale di questi artefatti — l'uno materiale, l'altro linguistico — che, ricordiamo, si presenta a un livello avanzato dello schema. Tuttavia, invertendo il senso dell'omologia e leggendo il valore dell'artefatto materiale alla luce di quello linguistico, risulta più facile rilevare che, per Baudrillard, merce e messaggio costituiscono le unità di base dei rispettivi domini.

Tralasciando per ora il fatto che non esiste produzione linguistica che non sia direttamente votata allo scambio o all'uso dell'artefatto, la questione è che tale artefatto-segno per funzionare, cioè significare, deve essere predisposto all'interno di un sistema di segni: ciò che Saussure (1916) definisce *langue* e in funzione del quale il segno ha di per sé un valore *strutturale*, relazionale, di cui ogni atto di *parole* rappresenta una sorta di astrazione materializzata. In questo senso è proprio il momento della produzione/uso del segno a mediare tra una dimensione relazionale a priori del linguaggio (come lingua) e la sua realizzazione in termini di messaggio. Di conseguenza, se l'omologia è valida, anche per quanto riguarda la dimensione materiale, un principio di relazione e di scambio deve essere riscontrato già a livelli inferiori del percorso generativo del valore, per cui l'artefatto materiale si presenta già direttamente come merce¹⁷.

Riassumendo, laddove lo schema di Rossi-Landi ci parla di un'omologia tra prodotti linguistici e materiali che assumono valore a partire dal *genus* comune del lavoro, l'omologia di Baudrillard si struttura a partire dalla stessa *matrice* dello scambio. In questa prospettiva, artefatti materiali e linguistici non sono funzioni o finalità della produzione come momento che li precede,

¹⁶ Come sottolinea lo stesso Borrelli (2019: 4), “a Rossi-Landi sfugge che il livello di significazione fondamentale della forma merce sia costituito esattamente dal suo carattere oppositivo e contraddittorio”.

¹⁷ È proprio questo ciò che avviene nel modo di produzione capitalista (§ 8.1.2).

ma termini di scambio inteso come principio di riproduzione sociale già intrinseco nella loro forma relazionale.

Oltre alla produzione materiale, anche l'ideologia è caratterizzata da questa forma. La prospettiva materialista sull'ideologia come produzione di contenuti di linguaggio omologa e funzionale alla produzione materiale conferma la priorità della produzione e in particolare quella materiale. Baudrillard (1972) supera questo dislivello facendo dell'ideologia "la stessa forma che investe tanto la produzione di segni che la produzione materiale, o piuttosto il raddoppiarsi logico di questa forma in due termini" (ivi: 140). Questo raddoppiamento formale fa sì che l'omologia si riproduca all'interno di ciascun dominio attraverso i suoi termini, ed è per questo diverso dal raddoppiamento proposto dalla prospettiva materialista che vede uno dei termini prevalere sull'altro o comunque opporsi a questo.

Nel caso della merce, per Rossi Landi e Marx prima di lui, non vi potrebbe essere valore di scambio senza valore d'uso; inoltre i due termini si oppongono nella dialettica tra finalità concreta ed equivalenza astratta, laddove in quest'ultima il valore d'uso è negato. Per questi motivi, nella prospettiva marxiana, il feticismo della merce agisce esclusivamente sul valore di scambio, dal momento che il consumo materiale dei valori d'uso, nella loro naturale utilità, sfugge la determinazione ideologica e designa un rapporto oggettivo che non può essere mascherato.

Al contrario, secondo Baudrillard, quando si fa del valore d'uso degli oggetti la loro ragione propria e primaria, si dimentica fino a che punto questa essenza funzionale sia anch'essa regolata da una forma ideologica. In maniera omologa al valore di scambio, il valore d'uso è prodotto di un'astrazione che pone gli oggetti sullo stesso piano secondo il codice dell'utilità e la retorica del bisogno. Dopo tutto, perché gli artefatti siano scambiabili concretamente è necessario che vengano razionalizzati ed equiparati in termini di utilità. Ciò vuol dire che in realtà il valore d'uso non è negato dal valore di scambio, ma ne rappresenta un sistema omologo e satellite: una *forma-oggetto*, come astrazione che accomuna tutti gli oggetti pur assumendo la falsa evidenza di una destinazione concreta, di una finalità propria. Ed è su questa forma oggetto equivalente che si concentra lo sguardo feticista:

Se i bisogni fossero l'espressione concreta, singolare, del soggetto, sarebbe assurdo parlare di feticismo. Ma se i bisogni si ergono sempre più in un sistema astratto, regolato da un principio di equivalenza e di combinatoria generale, allora è certo che lo stesso feticismo che troviamo collegato al sistema del valore di scambio e della merce agisce in un sistema

che è omologo all'altro e che l'esprime in tutta la sua profondità e perfezione. (Baudrillard 1972: 130-131)

Così come il valore di scambio esprimeva un rapporto sociale che faceva sì che i soggetti si trasformassero in merci, circondato da oggetti che servono il soggetto è soltanto il più riuscito degli oggetti funzionali al sistema e alla sua riproduzione. Quella che appare come una finalità concreta e fondamentale per la costituzione del soggetto di fronte l'astrazione dello scambio sociale non è nient'altro che frutto e completamento di una stessa logica feticistica:

Il valore di scambio è la cancellazione del processo reale di lavoro, al livello della merce, per far sì che questa appaia come un valore autonomo. Il valore d'uso fa di più: dà alla merce, inumana nella sua astrazione, una finalità 'umana'. Nel valore di scambio scompare il lavoro sociale; nel sistema del valore d'uso, l'assorbimento che non lascia tracce di tutto il processo di lavoro ideologico e storico induce il soggetto a pensarsi come individuo, definito dai propri bisogni e dalle proprie soddisfazioni, e a integrarsi idealmente dentro la struttura della merce. (ivi: 133)

Dopo aver discusso il raddoppiarsi logico della stessa forma relazionale all'interno della merce, e aver quindi individuato la componente semio-linguistica nel cuore materico della produzione materiale, Baudrillard non ha bisogno per portare avanti l'omologia tra artefatto materiale e artefatto linguistico di un'astrazione dei rispettivi referenti materiali quanto *ideali*; sono infatti questi i risultati di un *lavoro* di astrazione che si pone come principio costitutivo di entrambi i domini:

La feticizzazione della merce coincide con quella del prodotto svuotato dalla sua sostanza concreta di lavoro e sottoposto a un altro genere di lavoro, un lavoro di significazione, cioè di astrazione codificata — produzione di differenze e di valori-segno [...] così, il feticismo attuale dell'oggetto si rivolge all'*oggetto-segno*, svuotato della sua sostanza e della sua storia, ridotto allo stato di un marchio di una differenza, e sintesi di tutto un sistema di differenze. (ivi: 86)

Specularmente al finto doppio carattere della merce, anche il lavoro quindi, proprio in quanto merce, presenta un'omologa doppia ambivalenza. Secondo Baudrillard, il fatto di definire la naturalità della forza-lavoro nel suo valore d'uso, come fonte della ricchezza sociale concreta, costituisce l'espressione più compiuta e interiorizzata del valore di scambio. Questa è la torsione

attraverso cui il valore di scambio trae retrospettivamente origine dal valore d'uso: effetto dello stesso codice di scambio, affinché sia giustificata l'equivalenza tra tutti i lavori. Dopo tutto non vi è nulla di unico, concreto e qualitativo nel valore d'uso del lavoro che significa la misurabilità di ogni pratica umana in termini di produzione e di utilità. Esso diventa scambiabile per il fatto che gli viene assegnato un fine umano, un valore ideale, astratto. Così come nel caso della merce, anche per quanto riguarda il lavoro: "Il concreto sembra opporsi all'astratto all'interno della forchetta, mentre in realtà è la stessa forchetta che fonda l'astrazione" (Baudrillard 1973: 28).

Con la generalizzazione dell'*economia politica del segno*¹⁸, è evidente che la sua origine non è laddove la coglie quest'ultimo, ovvero nello sfruttamento del forza-lavoro, ma nell'imposizione di una forma, di un codice generale di astrazione razionale, di cui la razionalizzazione capitalistica della forma-merce è solo un caso particolare, storico, "nell'ambito di un'impresa di razionalizzazione e di controllo sociale il cui sviluppo supera largamente questa fase" (ivi: 116). Per Baudrillard, quindi, il senso della produzione non si può ricercare né in una finalità umana attraverso il valore d'uso della merce, né nella produzione di un plusvalore economico nel valore di scambio della stessa da parte del capitale. Come già si evinceva dalla critica del feticismo della merce in Marx, la funzione della forza-lavoro nel sistema capitalistico risiede nella pratica di socializzazione forzata che essa impone a tutti i livelli della società attraverso lo scambio di equivalenze o differenze e il conseguente rafforzarsi della propria struttura¹⁹.

Il processo di socializzazione del lavoro, che nel sistema capitalista ai suoi albori risultava essere ancora mediato dalla merce, sembra aver raggiunto il grado massimo di coerenza e quindi il proprio compimento nel capitalismo contemporaneo. Oggi, non si producono più merci come valori d'uso, né tantomeno come valori di scambio (di equivalenze), ma esclusivamente come valore di scambio-segni (di differenze). Lo stesso lavoro, come merce, si emancipa dal proprio valore d'uso, e fondamentalmente anche dalla sua valenza strettamente economica, per assumere *significato* in relazione agli altri lavori nel sistema. Esso non è più luogo di una prassi storica che, nella propria astrazione, determina particolari rapporti di produzione, ma è già astratto al momento stesso della sua definizione, così come la merce che produce, o che

¹⁸ Nuovamente, il riferimento è al titolo del testo di Baudrillard che qui stiamo analizzando, *Per una critica dell'economia politica del segno* (1972).

¹⁹ Per questo motivo, il marxismo, attraverso le proprie lotte per le condizioni migliori dei lavoratori e delle lavoratrici, non ha saputo liberare il soggetto dalla determinazione del lavoro che lo iscrive come soggetto socializzato nello *specchio della produzione* (cfr. Baudrillard 1973).

produceva, e con la quale ora condivide la stessa (in)essenza segnica, puramente relazionale e in questo senso sociale.

Diventa indispensabile riprodurre il lavoro come morale e come consenso, come principio di realtà del sociale, in una sorta di rituale o teatro dei segni del lavoro che si estende su tutta la società. Ciò che viene chiesto non è di produrre, ma di socializzarsi mediante il segno della produzione, o di socializzarsi in generale: “l’assegnazione al lavoro, come abito generale d’una società che non sa più nemmeno se ha voglia di produrre o no” (ivi: 22). Ed è a partire da questa sua essenziale inessentialità, che il lavoro si fa oggetto di feticismo per certi versi sessuali, non in quanto forza produttiva, ma esclusivamente in quanto ruolo da interpretare, da rappresentare: il famoso *fascino della divisa*.

È comunque necessario sottolineare che il significato del lavoro come segno non sta nelle sue specifiche connotazioni di prestigio, legate ideologicamente a un determinato tipo di lavoro. Nello scenario attuale, il lavoro non dipende più da questo statuto funzionale e contenutistico del suo segno, ma da un sistema o codice per cui i posti si scambiano continuamente nella più totale indifferenza rispetto alle proprie specifiche determinazioni, ormai assenti: “indifferente paradigma che declina tutti gli individui sulla medesima radice, o sintagma, che li associa ad un modo combinatorio indefinito” (ivi: 25).

Riprendendo Saussure, ciò che Baudrillard registra è il passaggio dalla *legge mercantile* alla *legge strutturale del valore*. Nel primo caso, la legge delle equivalenze permetteva, all’interno della forma-merce e della forma-segno, la riproduzione delle loro strutture (valore di scambio e sistema dei significanti) attraverso lo scambio regolato tra i rispettivi contenuti referenziali (valori d’uso e significati), conservando dunque ancora una specifica referenzialità, in funzione della quale le istanze di produzione materiale e linguaggio, seppur omologhe, rimanevano sostanzialmente separate tra loro. Oggigiorno, la rivoluzione strutturale causa la perdita di questi referenziali discriminanti e la conseguente indeterminazione di tutte le forme tra di loro: compimento totale della omologia come accelerazione del principio di scambio e del processo di riproduzione sociale.

8.2.3. Piccola semiologia del consumo

Dalla produzione allo scambio e da questo al consumo: l’attenzione si sposta ora a quella pratica solitamente relegata alla fine del ciclo di riproduzione sociale. Eppure il consumo assume da più parti un ruolo tutt’altro che marginale. Alcune letture marxiane poco convenzionali (cfr. Miller 1987; 1990) addirittura individuano nel consumo una possibile sintesi della dialettica tra

soggetto e oggetto, ovvero una modalità di riappropriazione soggettiva del prodotto alienato e feticizzato nello scambio che torna a essere valore d'uso quando consumato soggettivamente. Per marxiani e marxisti più ortodossi invece il consumo risulta cruciale per la rigenerazione della forza lavoro e quindi per il rilancio del ciclo di produzione capitalista. In ottica più moderna e negativa, il consumo è alimentato da un significato ideologico attribuito alla merce che trascende l'oggettività del valore d'uso e a sostegno del valore di scambio economico. In altre parole, per effetto di falsa coscienza, la merce si caricherebbe così di un valore-segno (si tratta di tutti quei valori, quali il lusso, il prestigio, la felicità, che caratterizzano il discorso sulla merce) come una sorta di forza trascendentale, di *mana*, che contribuirebbe ad aumentarne il sex appeal e il tipico carattere feticcio.

Come già visto nel precedente paragrafo, Baudrillard si concentra sì sul valore segno della merce, ma non in quanto valore ideologico attribuito a posteriori, ma in quanto valore differenziale, codificato in una struttura o forma semiotica — *forma segno* — già insita nella merce sia a livello del valore di scambio (forma merce) che a livello del valore d'uso (forma oggetto). L'omologia permette così di emancipare la sfera dei consumi, il valore-segno, e lo stesso feticismo dal ruolo sovrastrutturale riservatole dalla critica marxiana, e di coglierne la portata direttamente strutturale in quella che Baudrillard (1970) definisce *società dei consumi*.

Lo stretto legame tra sfera dei consumi e dimensione semio-linguistica della merce, in quanto oggetto portatore di significati, è stato da sempre oggetto privilegiato della semiotica. Roland Barthes (1957) si concentra sul carattere mitico delle narrazioni attorno ai prodotti di consumo, rilevando nel discorso pubblicitario una funzione mercificante. Tutto può essere oggetto di una mitologia, dal momento che il valore della merce eccede la sua materia oggettiva come connotazione ideologica, a sostegno del valore di scambio. Le posizioni della Scuola di Francoforte confermano la dialettica tra struttura materiale e ideologia, che si riproduce in ogni dominio sociale; in particolare, Theodor Adorno e Mark Horkheimer (1947[1944]) parlano di industria culturale e si concentrano sui meccanismi di mercificazione del sapere.

Guy Debord (1967) sembra voler andare oltre, proclamando la nascita della società dello spettacolo sulle ceneri della società della merce. Eppure, in questa società dell'apparenza, l'immagine immateriale non è libera di circolare al di fuori delle leggi di mercato, ma piuttosto interpretata come la più alta forma di mercificazione, a un livello massimo di astrazione. Il ragionamento di Debord ruota attorno alla figura di merce per eccellenza: "lo spettacolo è il denaro che si guarda soltanto poiché in esso ormai è la totalità dell'uso che si

è scambiata con la totalità della rappresentazione” (ivi: 25). Se in una prima fase storica del capitalismo, il denaro dominava la società come rappresentante di un’equivalenza generale, acconsentendo lo scambio di valori d’uso incompatibili, nel tardo capitalismo, è la produzione di immagini a permettere un’equivalenza generale e oltremodo amplificata. Commenta Best (1994: 49) a riguardo, “laddove le differenze qualitative erano precedentemente cancellate nella produzione in serie di oggetti, ora essi evaporano nella stratosfera di immagini e segni”.

Deviando da tale percorso, Baudrillard porta agli estremi gli effetti del processo di astrazione della merce e del denaro, ipotizzando il superamento della forma merce come logica dell’equivalenza nella forma segno, in quanto struttura di differenze. Ripartendo sempre dalla questione della moneta, Best (ivi: 43) commenta questo scarto: “se un tempo lo scopo della produzione era la semplice soddisfazione dei bisogni, e la moneta era un elemento di mediazione, ora la realizzazione del plusvalore (profitto) è l’obiettivo del sistema, e le merci sono mere figure di mediazione nella valorizzazione della moneta, non più legata a queste se non in modo accidentale”. Un’evoluzione che diventa palese oggi, nel capitalismo finanziario, dove il denaro si riproduce in maniera arbitraria e del tutto autonoma: *segno* puro, significativo senza significato, che ha reciso qualsiasi legame di equivalenza e di (valore di) scambio con la stessa merce.

Secondo Best (1994), è in questo momento storico che la forma segno compare a coronamento del meccanismo di astrazione capitalista: una volta che la circolazione del capitale è stata astratta da bisogni e produzione, una volta che si estende oltre le fabbriche per penetrare la totalità delle relazioni culturali e interpersonali, il referente non può più essere la merce, ma la “fantasia della merce” (ivi: 45). Eppure, la posizione di Best non sembra cogliere la radicalità della riflessione di Baudrillard, sospingendo nuovamente la componente segnica nell’immaginario della merce per farla poi ricadere nel dominio economico del capitale.

Per Baudrillard, l’economia è da sempre quella del segno; il problema sta nel rilevare l’operazione di astrazione segnica non in riferimento alla merce in quanto oggetto materiale, ma in quanto forma. La genealogia e l’egemonia del valore-segno, seppur manifesta alla luce degli sviluppi storici del sistema capitalista, può e deve essere rintracciata già a un livello di analisi più profondo, nel nucleo stesso della forma merce, che risulta così una determinata espressione storica della forma segno. Allora, piuttosto che vedere come il valore-segno abbia progressivamente favorito il meccanismo del valore di scam-

bio, è necessario guardare alla merce come una particolare forma di razionalizzazione del valore-segno e di accelerazione dello scambio secondo una merce-segno — *il denaro* — che funge da equivalente generale.

La *chiave di svolta* sta nuovamente nel prendere l'omologia tra forma merce e forma segno nel verso di quest'ultima. Ciò risulta ancora più facile in un periodo storico come il nostro in cui tutte le merci sono prodotte, scambiate e consumate direttamente come segni. In questo senso, il consumo, normalmente relegato a ultima istanza del ciclo sociale, continuamente ripiegato sul valore d'uso naturale o al più considerato un suo ripiego ideologico (nel valore-segno), manifesta invece una valenza strutturale, al pari di quello dello scambio (e del valore di scambio) per quanto riguarda la merce. Si può quindi affermare che il consumo è la forma più realizzata dello scambio degli oggetti-segni, per cui, in completa omologia con la merce e al rapporto tra valore di scambio e valore d'uso, la funzione apparentemente soggettiva (*valore d'uso-significato*) risulta un raddoppiamento ideologico della sua forma differenziale e direttamente sociale (*valore di scambio-segno*):

La circolazione, l'acquisto, la vendita, l'appropriazione dei beni e degli oggetti-segni differenziati costituiscono oggi il nostro linguaggio, il nostro codice, per cui l'intera società comunica e si parla. Questa è la struttura del consumo, la sua lingua rispetto alla quale i bisogni e i godimenti individuali non sono che effetti di parola. (Baudrillard 1970: 79)

La logica relazionale e strettamente semiotica del consumo, che è la stessa di tutto il sistema sociale in tutti i suoi domini omologhi, si può comprendere dunque a partire da un superamento del concetto di bisogno individuale, a cui la merce rimaneva ideologicamente ancorata:

Questo si può spiegare solo se si abbandona radicalmente la logica individuale della soddisfazione per concedere alla logica sociale della differenziazione la sua importanza decisiva, e se si distingue, inoltre, questa logica della differenziazione dalle semplici determinazioni coscienti di prestigio; infatti queste sono ancora delle soddisfazioni, il consumo di differenze positive, mentre il segno è sempre sia positivo sia negativo — è appunto ciò a far sì che esso rinvii indefinitivamente ad altri segni, e rinvii il consumatore ad una definitiva insoddisfazione. (ivi: 55)

Se già per Rossi-Landi, e Marx ancora prima, è la produzione a creare il bisogno da soddisfare attraverso l'oggetto prodotto, per Baudrillard il pro-

dotto di consumo nega la soddisfazione: quale ne sarebbe altrimenti il vantaggio ai fini di una continuità del ciclo? La riduzione allo schema soggetto-oggetto porterebbe infatti a un rapido appagamento del bisogno, sia materiale che simbolico, segnando la progressiva decelerazione del meccanismo di riproduzione sociale fino al suo arresto. Nella *società dei consumi*, non vi è bisogno di uno specifico oggetto per soddisfare una necessità individuale; e non è neppure vero che sono le merci a suscitare ideologicamente il bisogno; non è l'inversione del rapporto di causalità tra oggetto e bisogno ad essere la rivoluzione copernicana nella logica dei consumi. Secondo Baudrillard il passaggio cruciale è invece quello che va da un'antropologia del bisogno individuale, democratica e universale, alimentata dalla retorica dell'economia e dalla stessa critica marxista, ad una sociologia delle differenze (cfr. Bourdieu 1979), che è prima di tutto una *semiologia*:

In funzione della quale tutti i bisogni si organizzano secondo una domanda sociale oggettiva dei segni e delle differenziazioni e che fonda il consumo non più come una funzione di soddisfazione individuale armoniosa (dunque limitabile secondo delle norme ideali di natura), ma come un'attività sociale illimitata. (ivi. 71)

L'inadeguatezza della prospettiva razionalista ed empirista dell'*homo oeconomicus* di fronte alla logica semiotica e relazionale dei bisogni è metaforicamente paragonabile a quella della medicina tradizionale di fronte ai sintomi isterici. Se il male psicosomatico fosse organico, ci sarebbe una relazione necessaria del sintomo con l'organo, così come accade tra oggetto e valore d'uso attraverso il consumo individuale in funzione del bisogno. Ma il consumo è isteria sociale, dal momento che il segno, così come il sintomo, risulta arbitrario e una volta che il bisogno è soddisfatto, così come io male è guarito, si sposta ad illuminare un altro prodotto. Ci troviamo di fronte ad un'evanescenza strutturale che rende impossibile definire una specificità oggettiva del bisogno, al di là della sua determinazione strettamente semiotica, differenziale. Così dietro l'apparente trionfalismo degli oggetti di consumo si nasconde la sconfitta sociale di chi accumula e possiede questi oggetti, senza goderne del significato profondo quanto superficiale. Essi divengono così segni di una "retorica della disperazione" (cfr. Bourdieu e Passeron 1970).

A questo proposito, è utile riprendere l'esempio degli interni domestici e mettere in evidenza la ridondanza che caratterizza l'ambiente domestico tipico borghese. Portavasi, doppie tende, tovaglie di plastica che ricoprono altre tovaglie, centrini sotto ogni soprammobile, la staccionata a rimarcare la siepe, e la vetrina a cristallizzare il servizio buono, sono tutti segni di una compulsione

ansiosa, di una necessità di sequestro, al fine di delimitare e allo stesso tempo esibire la proprietà privata dei beni. Il carattere paranoico di questa logica d'arredo esprime, da un lato, la distanza per eccesso dalle classi inferiori, prive di proprietà; allo stesso tempo, per difetto, si distingue dalle classi superiori, per l'implicita coscienza che quanto si potrà ottenere è già tutto là, e al limite rimarcabile una serie di volte.

Un rimarcare e un riempire che testimonia l'impossibilità dell'andare oltre il proprio spazio e il proprio ruolo sociale. Ecco perché la casa borghese spesso, proporzionalmente alla limitatezza di spazi, si accumula di oggetti. Questi non portano mai all'esito sperato, ambito, ma sono più che altro segno di un bilancio, e affermazione del proprio destino o di una predestinazione sociale, come testimoniano diplomi e onorificenze incorniciate e appese al muro; in fondo, "non è mai attraverso gli oggetti che l'uomo sociale è mobile, si realizza. Egli si ripiega su di essi, e spesso gli oggetti tradiscono tutt'al più le aspirazioni sociali non realizzate [...] si cambia l'automobile, non potendo cambiare casa". (Baudrillard 1972: 38).

Oggiogiorno, lo stile è necessariamente cambiato: spesso si gioca sulla minore differenza, sull'opposto dell'ostentazione, addirittura sulla mancanza dell'oggetto. Nel design d'interni odierno, si è sempre più alla ricerca di una razionalizzazione, di un'estetica funzionale, attraverso una serie di oggetti dalle forme sempre più essenziali – dove essenzialità e funzionalità non significano la verità profonda dell'oggetto, ma il suo allineamento superficiale a un *modello*, secondo la moda del momento. In ogni momento, quindi, possono essere riprese le forme più aberranti e convivere tra loro forme opposte, con il solo scopo di provvedere un materiale sempre nuovo di segni distintivi, al punto che il muro nudo e grezzo può significare sia la miseria estrema che il lusso brutalista.

È bene precisare che questa vuota essenza della moda, rintracciabile nella sua continua spinta al cambiamento e alla trasformazione, non ha nulla a che fare con l'usura dell'oggetto non più capace di svolgere la propria funzione pratica, men che meno simbolica. Semplicemente gli oggetti alla moda non hanno queste funzioni. La loro funzione si esprime nella continua spinta alla distinzione, di fronte alla speranza di un'effettiva mobilità continuamente dissillusa. In questo senso, una determinata classe non si caratterizza mai in modo stabile per una certa categoria di oggetti, ma tutte le classi si stabilizzano in funzione di una continua commutazione dei beni di consumo — difficile parlare di beni di proprietà privata, semmai di appartenenza sociale. Scrive Baudrillard, "il sistema industriale, avendo socializzato le masse come forza-lavoro, doveva andare più lontano per realizzarsi e socializzarle come (cioè

controllarle) come forza consumo” (ivi: 104). Il consumo dunque diventa prassi sociale strutturata e strutturale, un mezzo non di alienazione ma di socializzazione, distinzione e discriminazione.

Infondo la moda è come una lingua, parla di tutti per rimettere ciascuno a suo posto — ma non tutti sono capaci di parlare questa lingua. In questo passaggio da una moda all'altra, ciò che si conferma è il privilegio di classe: “l'innovazione formale nel campo degli oggetti non ha come scopo un mondo di oggetti ideali, ma un ideale sociale proprio delle classi privilegiate” (Baudrillard 1972: 34). Così, gli oggetti alla moda sono realizzati, “per non essere compresi dalla maggioranza, o almeno non immediatamente. La loro funzione sociale è anzitutto di essere segni di distinzione, oggetti che distingueranno coloro che sanno distinguerli. Gli altri non li vedranno neanche” (ivi: 36). L'istituzione di una moda è quindi frutto di una specifica capacità delle classi privilegiate — lo diventano proprio in funzione di questa *competenza*, di questo loro saper *manipolare* il valore e il significato degli oggetti. Un lavoro semiotico di produzione del valore che avviene attraverso il suo consumo e che *eccede* qualsiasi logica economica.

Pratiche di consumo come produzione del valore, ma anche di una sua distruzione: come avviene nel lusso, nel gioco, nello sperpero. Ad esempio, durante le aste di opere d'arte, i partecipanti speculano sul valore di queste stesse opere bruciando grandi quantità di denaro fino a farne esplodere il valore monetario. Ci troviamo di fronte a un *sacrificio* di denaro, il cui *resto*, mai del tutto equivalente, diventa oggetto feticcio, ossia di un consumo che nega la logica dell'uso individuale, soggettivo, e si fa forza, o più propriamente forma, direttamente relazionale e sociale. L'opera d'arte diventa un oggetto feticcio proprio perché valore-segno differenziale nel quale si riflette e afferma il ruolo di prestigio sociale dei partecipanti che condividono il codice di valorizzazione della stessa opera²⁰.

Alla concorrenza economica tra individui sulla base di un'eguaglianza formale si sostituisce così una comunità di scambio tra pari in funzione di una *differenza*: non è importante vincere l'asta, esprimere la propria soggettività attraverso il possesso dell'opera, ma essere parte di quel circolo esclusivo di giocatori che condividono il codice, la lingua che parla il valore e ne porta avanti la manipolazione. In questi atti di *dépense*, il valore dell'oggetto non è

²⁰ Nella spirale riflessiva del meccanismo di valorizzazione feticistica, l'opera d'arte aumenta ulteriormente il proprio valore in base al suo *pedigree*, ovvero in relazione alla sua circolazione tra gli attori della cerchia aristocratica (cfr. § 5.3.1).

più dunque un riflesso feticizzato di relazioni di produzione soggiacenti (*valore di scambio economico*), ma attualizzazione di un codice linguistico del tutto arbitrario che avviene nel momento stesso dello scambio (*valore di scambio-segno*). Si può ora affermare ora uno dei principi cardine del meccanismo di feticizzazione, secondo cui: “Non è mai il feticismo dell’oggetto a sostenere lo scambio [e il consumo] nel suo principio, ma il principio sociale dello scambio [e del consumo] che sostiene il valore feticizzato dell’oggetto” (ivi: 112).

Il *Fyre Festival* è stato pensato come evento musicale all’insegna del lusso e del divertimento sfrenato che si sarebbe dovuto svolgere presso un’isola deserta delle Bahamas a cavallo tra aprile e maggio 2017. L’intento degli ideatori del festival, l’imprenditore Billy McFarland e il rapper Ja Rule, era quello di promuovere attraverso l’evento un’applicazione progettata dall’azienda dello stesso McFarland, la *Fyre Media*; l’app sarebbe consistita in un servizio di prenotazione di star della musica per eventi privati — una sorta di *uber for booking talent* ad uso riservato e limitato. Lo stesso festival riproponeva uno scenario esclusivo e avrebbe dovuto offrire ai partecipanti la possibilità di entrare a stretto contatto con star della musica, personaggi dello spettacolo e noti *influencer*.

Sebbene sia l’applicazione che il festival fossero formalmente mirati alla vendita di un servizio specifico a tema musicale, ciò che veniva effettivamente promosso era la partecipazione all’evento e con questa la possibilità di accesso a una ristretta cerchia sociale (e *social*), come segno di appartenenza e di prestigio, di condivisione e distinzione. Non è un caso che l’evento di lancio dell’app sia diventato qualcosa più importante di quest’ultima e a sua volta la campagna di promozione dell’evento più importante del festival in sé. Questo avrebbe dovuto inaugurare un nuovo business e format di grandi feste, in cui la musica sarebbe stato poco più che un utile secondario rispetto al prestigio sociale realmente promosso o perlomeno promesso.

Il condizionale è d’obbligo, dal momento che il *Fyre Festival* alla fine è stata a tutti gli effetti “la più grande festa *mai avvenuta*”, come recita il titolo del documentario Netflix (2019) dedicato all’evento. Il mancato *successo* è del tutto relativo a un principio di realtà, così come la conseguente condanna per frode ai danni di McFarland è concepibile solo all’interno di un discorso strettamente economico e giudiziario, per cui a essere sanzionata è la mancata realizzazione di un prodotto venduto. Infondo, al di fuori di questo piano con-

trattuale, non c'è stato nessuno scollamento tra presupposto e realtà, dal momento che il festival è divenuto un evento di fama mondiale proprio in virtù del suo insuccesso.

Nella ricostruzione che ne fa il documentario, risulta chiaro sin da subito come il progetto di McFarland consistesse in una grande speculazione sociale oltre che finanziaria: “un completo distacco dalla realtà” afferma uno dei collaboratori col senno di poi. Come dichiara un altro membro del team organizzativo, la fattibilità dell'evento non è mai stata considerata un punto fondamentale, ma mero accessorio a un'idea di esperienza: “non importava chi suonasse, cosa si mangiasse [...] era il concetto ad essere venduto”. La stessa isola deserta, tempo addietro appartenuta a Pablo Escobar, è stata rivenduta ai partecipanti come location ufficiale prima di un suo effettivo acquisto o almeno noleggito da parte di McFarland: luogo *ideale* per un evento irrealizzabile.

Nonostante questo, da dicembre 2016 parte la campagna mediale di promozione del *Fyre*: numerose top model di fama mondiale vengono chiamate sull'isola per la produzione di video di lancio del festival. Questo materiale viene poi ricondiviso sulle piattaforme social da note figure dello spettacolo e influencer: nel documentario è riportata la notizia che Kendall Jenner sia stata pagata 250 mila dollari per la pubblicazione di un solo post sul suo profilo. Per non parlare delle cifre spese dai partecipanti per accaparrarsi un biglietto-feticcio: moderne forme di *dépense*, attraverso cui il valore monetario viene spinto oltre ogni limite. In questo senso, la campagna di lancio dell'evento non è stata un semplice strumento di promozione, come un valore aggiuntivo del prodotto offerto, ma essa stessa oggetto di valore che si presta immediatamente al consumo.

Anche la strategia di finanziamento adottata da McFarland riconfigura i termini dello scambio economico tradizionale. Può sembrare ormai una pratica scontata che prima di garantirsi il prodotto e un consumatore ideale, un'azienda si occupi di attrarre gli sponsor. Ma nel caso del *Fyre Festival* non si è trattato semplicemente di un modo per ottenere liquidità in anticipo, di costruzione di una base economica a sostegno dell'evento. Il circuito di scambio costruito attorno al festival assume una forma iperbolica. Non sono solo gli sponsor ad essere attratti preventivamente dai partecipanti, ma gli stessi partecipanti ad essere attratti dagli sponsor, che divengono altrettanti prodotti e oggetti di valore nel programma narrativo di un evento che assume sempre di più i connotati della *fiction*.

La vanità del *Fyre* si rivela così nei suoi veri oggetti di scambio e consumo. Tutto ciò sottende comunque una realtà di produzione che rimane ai margini

o totalmente al di questa grande messa in scena. Si tratta della forza lavoro locale impiegata, sfruttata e malpagata, per garantire una parvenza di vitto e alloggio ai partecipanti e una minima base concreta alla grande fantasia del festival. Ma è bene precisare che la subalternità dei bahamensi coinvolti nel processo non è solo legata allo sfruttamento materiale dei loro corpi e della loro terra, ma all'impossibilità di un'effettiva emancipazione sociale al di là del loro ruolo di lavoratori all'interno di un'economia fortemente politica; a *differenza* di organizzatori, influencer, sponsor e partecipanti, la cui egemonia è legata alla possibilità di trasgredire le leggi di mercato, di bruciare denaro e manipolare arbitrariamente il valore delle cose, e di crearsi ad hoc il proprio sistema autonomo di scambio sociale. Se lavoratori e lavoratrici producono in cambio di denaro, i partecipanti non consumano affatto i prodotti di questo lavoro: il loro è un consumo autoreferenziale, una sorta di cannibalismo del valore con il quale si alimenta il loro prestigio sociale a fronte di chi rimane per sempre escluso da questo *magna magna*.

CAPITOLO IX

SIAMO CORPI OLTRE IL SESSO C'È DI PIÙ

Pur nella sua pervasività, dalla religione all'economia, il discorso comune tende a relegare il fenomeno del feticismo quasi esclusivamente nell'ambito della sessualità. Se il processo di secolarizzazione ha in generale indebolito l'attenzione verso il dominio religioso (*occhio a un suo ritorno!*), i motivi per cui il feticcio sia considerato dai più un oggetto *sexy* piuttosto che *di classe* possono essere diversi. Tra questi, Matt Wray (1998) indica una ragione prettamente culturale e ideologica, per cui la diffusa avversione nei confronti del marxismo ha fatto sì che la critica al feticismo delle merci non attecchisse su scala popolare; ma ciò è solo l'effetto superficiale di una questione più profonda e strutturale. Viviamo in una cultura che si basa sul mito dell'individualismo e quindi spesso portati a vedere il sociale come mera somma astratta di individui; ed è proprio *in* questo nucleo *singolare* che viene rintracciata l'origine dell'attitudine feticista: una deviazione strettamente personale, *psicologica*, che trova nella sessualità il proprio principale campo d'azione.

È noto che l'affermazione del feticismo nel discorso sessuale sia dovuta al lavoro di Sigmund Freud¹. In questo capitolo, verranno inizialmente ripercorse e riassunte le fasi della riflessione freudiana sul feticismo, per poi cercare di tradurre le intuizioni dello stesso Freud in ambito psicologico e psicoanalitico in una prospettiva più marcatamente semiotica. In questo passaggio, sarà necessario allargare la prospettiva d'analisi, dal sesso all'intero corpo, con uno sguardo finale sul volto.

¹ In realtà, i primi studi sul "feticismo" in ambito psicologico e sessuale risalgono ai lavori di Richard von Krafft-Ebing (1886) e Alfred Binet (1887), verso cui la teoria freudiana risulta certamente debitrice.

9.1. *Non sempre il solito sesso: Fermarsi alla sottana*

Il concetto di “feticismo” compare per la prima volta in Freud nei *Tre saggi sulla teoria sessuale* (1942[1905]). Qui, è ripresa la tesi di Binet (1887) secondo cui una certa attitudine feticista in età adulta è retrospettivamente legata a un momento di eccitazione precoce vissuto durante l’infanzia e associata a una specifica impressione sensoriale: una sensazione che si fissa in un ricordo che l’oggetto feticcio avrebbe il potere di rievocare. Scrive Freud a riguardo: “La situazione reale è che dietro il primo ricordo della presenza del feticcio si trova una fase tramontata e dimenticata dello sviluppo sessuale, della quale il feticcio tiene il luogo come ricordo ‘ricordo di copertura’ e della quale dunque il feticcio costituisce il residuo e il precipitato” (ivi: 485). È già chiaro da questo passaggio come l’oggetto feticcio, progressivamente, tenda a coprire e così a colmare il vuoto lasciato dal ricordo a cui inizialmente rimanda per poi prendendone il posto: “Questo sostituto viene non a torto paragonato con il feticcio, nel quale il selvaggio vede incarnato il suo dio” (ivi: 467).

L’operazione di sostituzione del feticcio rispetto all’oggetto di eccitazione originario o finale si compie in due “movimenti” di astrazione del tutto omologhi a quelli riscontrati in apertura di questo testo: un primo moto di “spostamento” metonimico, per cui una parte dell’oggetto o del soggetto sessuale prende il posto dell’intero; successivamente, questa parte è soggetta a un processo di “idealizzazione” metaforica. Freud sviluppa poi queste idee nella conferenza della Società psicoanalitica tenutasi a Vienna nel febbraio del 1909, in una comunicazione dal titolo *Per la genesi del feticismo* (1909), ma ne troviamo qualche anticipazione anche nello scambio epistolare con Karl Abraham avvenuto qualche settimana prima del convegno (1969), in cui Freud spiega:

Il feticcio si costituisce nel modo seguente: è il risultato di una modalità particolare di rimozione, che si potrebbe dire parziale: una parte del complesso è rimossa, un’altra parte, come risarcimento è idealizzata [...] Nel nostro caso si tratta di un piacere olfattivo originario procurato da un piede maleodorante [...] Tale piacere olfattivo è scartato; in cambio, il piede, fonte di godimento un tempo, è eretto a feticcio. (ivi: 78-79)

Il feticcio, come “oggetto diretto” (non più rimando) o, in una riformulazione successiva “oggetto eterno” (1914), è quindi il risultato di una rimozione parziale della pulsione sessuale originaria, e in particolare dell’impressione sensoriale (l’odore sgradevole) attribuita all’oggetto (il piede), per cui

quest'ultimo può essere ora idealizzato e così elevato al rango di feticcio². Nell'interpretazione che ne dà Stefano Mistura (2001), sulla base degli studi Henry Rey-Flaud (1994), la posizione del feticista è rovesciata rispetto a quella del nevrotico. Se quest'ultimo perde la "Cosa" per poi ricercarla invano in una serie di oggetti, il feticista al contrario trova la Cosa grazie a un meccanismo di "decantazione" dell'oggetto, epurato dai suoi attributi immaginari o sensoriali. In questo processo, il feticcio non è che l'incarnazione reale della Cosa idealizzata.

Rimane da chiedersi che *cosa* sia questa "Cosa". Già nella conferenza del 1909, ma più specificatamente in *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci* dell'anno seguente (1910), Freud sostiene che il feticcio sia un "simbolo sostitutivo" (*Ersatz-symbol*) del pene perduto della madre. La "Cosa" sarebbe dunque questo "fallo assoluto di cui il feticcio ha la funzione di assicurare nel mondo la presenza reale" (Mistura 2001: xix). Dopo diversi anni, nel saggio *Feticismo* (1948[1927]), viene esplicitata la questione:

[Il feticcio] non è il sostituto di un pene qualsiasi, ma di un pene particolarissimo e ben determinato, che negli anni remoti dell'infanzia ha avuto una grande importanza che in seguito però ha perduto [...] per dire le cose in termini più chiari, il feticcio è il sostituto del fallo della donna (della madre) a cui il piccino ha creduto e a cui, per i motivi che sappiamo, non vuole rinunciare. (ivi: 492)

Freud si affretta a spiegare i motivi di questo attaccamento:

Le cose, dunque, sono andate così: il maschietto si è rifiutato di prendere cognizione di un dato della propria percezione, quello attestante che la donna non possiede il pene. No, questa cosa non può essere vera, giacché se la donna è evirata, vuol dire che egli stesso è minacciato nel proprio possesso del pene, cosa contro la quale si ribella quella parte del suo narcisismo che la natura ha previdentemente assegnato a quel certo organo [...] il feticcio è il segno di una vittoria trionfante sulla minaccia di evirazione e una protezione contro quella minaccia. (*ibidem*)

Ciò che emerge dal passo di Freud è il carattere di *surrogato* del feticcio, al di là di una sua funzione di rimando o rappresentazione del pene materno, che di fatto è un referente assente. Nella strategia feticista, il fallo della madre

² In un caso più elaborato di feticismo, per via dello stesso processo di spostamento e idealizzazione, si passa dal piede allo stivale (cfr. Mistura 2001).

è epurato dal dato visivo che la sua percezione ci offre, ossia dall'immagine della sua assenza, ed è in virtù di questa doppia "rimozione" o "disconoscimento" che l'oggetto parziale può farsi oggetto assoluto. Freud ci tiene comunque a sottolineare: "Non è vero che il bambino, anche dopo aver osservato la donna, ha mantenuto intatta la propria fede nel fallo [...] egli è giunto a un compromesso [...] In effetti nella sfera psichica la donna continua a possedere un pene, ma questo pene non è più lo stesso di una volta" (ivi: 25). È a questo punto che interviene il feticcio:

Qualcosa d'altro ha preso il suo posto, è per così dire stato eletto a suo sostituto e ha ora ereditato l'interesse che era rivolto al pene di prima. Questo interesse viene però ulteriormente esaltato in modo straordinario, giacché nella creazione di questo sostituto si riflette, come in un monumento alla memoria, l'orrore dell'evirazione. (*ibidem*)

La negazione e assieme il parziale riconoscimento della visione oscena del genitale femminile — che equivale a quella della castrazione di quello maschile — è ciò che di fatto permette al feticcio di esistere in quanto surrogato del pene, al suo posto e allo stesso tempo altrove. Secondo Freud, il feticcio non sostituisce il pene in virtù di un'analogia visiva — dal momento che la visione viene in parte meno —; ma piuttosto si erige per via di un rapporto di contiguità temporale e prossimità fisica con il fallo presunto, ovvero prima della sua manifesta evirazione:

Viene spontaneo aspettarsi che per sostituire il fallo femminile mancante vengano scelti organi o oggetti che anche in altre situazioni fanno, in qualità di simboli, le veci del pene. Ciò può accadere con una certa frequenza, ma non rappresenta certamente il fattore deciso. L'instaurarsi del feticcio sembra piuttosto caratterizzato da un altro processo, il quale fa venire in mente l'arresto dei ricordi nell'anamnesi traumatica. Come in quella anche qui l'interesse viene bloccato a metà strada, ed è probabilmente l'ultima impressione, quella che precede l'evento perturbante e traumatico, a essere trattenuta a mo' di feticcio. In questo modo il piede o la scarpa, o una parte di essi, devono la predilezione feticista ad essi rivolta al fatto che il maschietto, nella sua curiosità, ha cercato di spiare, dalle gambe in su, il genitale femminile. Come già d tempo si supponeva, pelliccia e velluto fissano la vista del pelo pubico, alla quale avrebbe dovuto far seguito, stando ai propri desideri, la vista del membro femminile. I capi di biancheria intima, eretti così spesso a feticci, fissano l'attimo della spoliazione, l'ultimo in cui si poteva ancora credere alla donna fallica. (ivi: 26)

La visione si ferma dunque alla sottana della madre, esattamente là dove inizia il feticcio. Quest'ultimo esempio della biancheria intima, come soglia su cui si fissa l'attimo della spoliazione e feticcio che "cristallizza in una sola volta un'intensa curiosità (testimoniata dalla pulsione a vedere) e un resto legato a ciò che non deve essere visto" (Mistura 2001: xxv), ci permette di spingere ulteriormente il ragionamento di Freud. Oltre l'analogia di tipo iconico, ma anche al di là di una relazione indicale tra feticcio e pene, bisogna cercare la valenza del feticismo nella sua omologia formale con la castrazione, ossia nel movimento di spostamento e rimozione parziale che precede quello dell'idealizzazione ed effettiva feticizzazione della parte *spoliata*. Come si vedrà nel prossimo paragrafo, la spoliazione piuttosto che mettere a nudo il corpo porta avanti un'operazione di messa in forma del corpo in una serie di parti che vengono *erette* a feticcio proprio in funzione di questo taglio formale. Il feticcio non nega quindi la realtà dell'evirazione, ma piuttosto la riscatta: il fallo può ora trovarsi in qualsiasi oggetto parziale, proprio poiché castrato:

Qualcosa che costitutivamente non c'è, né d'altronde c'è mai stato, è sostituito con un oggetto parziale che prende il suo posto, negando ed affermando contemporaneamente l'assenza che si sta colmando. Il procedimento della negazione e della sostituzione, correlati diretti dell'assenza, è giocato tutto su un oggetto che definiremo congiuntivo: il feticcio è una sorta di condensazione, di compromesso, tra presenza e assenza. (Diazi 2012: 231)

9.2. Il corpo rivestito

Il punto di ripresa del nostro ragionamento sul feticismo è quello della marchiatura del corpo come "carnaio di segni" (Baudrillard 1976: 113), ossia del suo rivestimento tramite una panoplia di marchi: non solo sottane o biancheria intima, ma anche anelli, bracciali, collane, fasce, cinture e catene che demarcano il corpo, cioè lo sezionano per meglio "organizzarlo in un materiale di scambio-segno" (*ibidem*), in maniera del tutto omologa a quella delle merci vista in precedenza. Questa demarcazione artificiale, come una barra di significazione, articola il corpo in una serie di zone, ciascuna delle quali risulta "nient'affatto zona erogena, ma una zona erotica, erotizzata, una parte elevata a significante fallico d'una sessualità diventata puro e semplice concetto, puro e semplice significato" (*ibidem*).

Se la suddivisione del corpo significa la sessualità o più precisamente il fallo come equivalente generale (*phallus exchange standard*), è perché questa

particolare operazione di messa in forma e a valore non è nient'altro che una rappresentazione parodica dell'evirazione del pene: "Così la linea della calza sulla coscia: la potenza erotica di questa immagine le deriva non dalla vicinanza del sesso reale [...] ma dal fatto che l'apprensione del sesso vi è fermata su una messinscena della castrazione" (ivi: 114). L'erotizzazione, o la feticizzazione, "consiste quindi ovunque nell'erettività d'un frammento di corpo sbarrato" o fintamente castrato³.

Pur nella sua parzialità e relatività, ciò che è castrato, ossia che si erige al di là della sbarra, si presenta come un termine pieno, oggetto assoluto e autonomo, e per questi stessi motivi come *fallo*. La bocca truccata, ricoperta dal rossetto, ne è un altro esempio; essa non parla più, non svolge più la funzione di mangiare, di introiettare né di vomitare: il suo "intenso valore erotico non deriva affatto, come si pensa, dalla sua accentuazione come orifizio erogeno, ma la contrario dalla sua chiusura" (ivi: 115). Lo stesso per quanto riguarda gli occhi "medusizzati" dal trucco (dal francese *méduser*, "stupire", "far restare di sasso") che incanta e cristallizza lo scambio di sguardi. E ancora il solito piede, soprattutto se fasciato e contratto, delineato e deformato, reso materia inorganica separata dal resto del corpo, come in moltissime "culture del feticismo" (cfr. Kaplan 2006). Qui la calzatura, soprattutto se nera, non serve a coprire il piede, ma piuttosto a esaltarne lo *stacco*, così come lo stivale per la coscia. Stessa funzione ricoperta dal colore rosso dei capelli, o dalla tonalità più scura dell'aureola dei capezzoli – altri grandi classici del feticismo – e in successione metonimica dall'esuberanza del seno: parti del corpo che di per sé sembrano erigersi e distaccarsi dal tutto organico. Ma ciò che vale per ciascuna parte, vale anche per il corpo intero.

Come nel caso del pene, si sta parlando di un genere specifico di corpo, vale a dire quello della donna, dal momento che, privo di pene reale, si presta meglio all'equivalenza fallica⁴. Il corpo della donna, liscio, senza pori, privo di difetti o eccessi, si presenta come una sorta di "manifesto fallico" (Baudrillard 1976: 116), che "avvolge [lo stesso] corpo come una seconda pelle" (ivi: 117). L'esempio *più calzante* di questa manifestazione erotica è la donna dorata del film *Goldfinger* (1964) della celebre saga di *James Bond*: la tinta si estende lungo tutta la superficie, ricoprendo per intero il suo corpo e facendo di questo un'incarnazione perfetta del fallo — "che sia d'oro non fa che sottolineare

³ Già in un suo lavoro precedente, Baudrillard (1972: 88), metteva in risalto questo lavoro di feticizzazione del corpo, per cui, "alla grande linea di rottura della castrazione si sostituisce la linea di demarcazione tra elementi/segni".

⁴ Così come il corpo del denaro, privo valore d'uso risulta la perfetta materializzazione del valore di scambio.

l'omologia con l'economia politica", sottolinea Baudrillard (ivi: 118). Così come la bocca, anche la pelle tingeggiata perde la propria qualità erogena, la propria funzione naturale di introiezione e reiezione, negata a vantaggio di uno rivestimento supplementare, artificiale, come linea di demarcazione dell'intero corpo che ne istituisce la valenza fallica, favorendone l'idolatria e il feticismo⁵. Così ne parla Baudelaire nel suo *Elogio del maquillage* (1863: 307-308):

La donna è nel suo diritto, e persino compie una specie di dovere industriandosi di apparire magica e soprannaturale; bisogna che stupisca, che affascini; idolo, ella deve dorarsi per essere adorata. Deve dunque chiedere a tutte le arti i mezzi per innalzarsi al di sopra della natura per meglio soggiogare i cuori e colpire gli spiriti [...] L'enumerazione di simili pratiche sarebbe interminabile; ma per limitarci a quel che il nostro tempo chiama volgarmente *maquillage*, che non vede che l'uso della cipria, così stoltamente condannato dai filosofi ingenui, ha come fine e come risultato di far scomparire dal colorito le macchie che la natura vi ha oltraggiosamente seminato, e di creare un'unità astratta nel tessuto e nel colore della pelle, la quale unità, come quella prodotta dalla maglia, avvicina immediatamente l'essere umano alla statua, vale a dire a un essere divino e superiore?

⁵ È ciò che Baudrillard, nel suo lavoro successivo sulla *Seduzione* (1979), definirà come strategia della *parure*, tipica anche degli animali. Paradossalmente, è proprio attraverso questo paragone Baudrillard ulteriormente distanzia la specificità seduttrice e feticista della donna da una sua specificità biologica, naturale o strettamente sessuale: "Ciò che ci seduce nell'animale non è la sua 'natura' selvaggia [...] Persino nel modo di atteggiare il loro corpo e le loro danze, gli animali mostrano una grazia che deriva da una rete di osservanze, di regole e analogie che li rende l'esatto contrario di una casualità naturale. Tutti gli attributi di prestigio legati agli animali sono elementi rituali [...] La loro stessa morfologia, il pelo, le piume, il comportamento gestuale e le danze sono il prototipo dell'efficacia rituale, vale a dire un sistema che non è mai funzionale, bensì, immediatamente, un cerimoniale che celebra il prestigio e la ritualità dei segni [...] Ciò che evocano in noi non è la nostalgia di uno stato selvaggio, ma la nostalgia felina e teatrale della parure, la nostalgia di una strategia e di una seduzione delle forme rituali [...] Solo in questo senso si può dire che la seduzione femminile è animale, senza per questo attribuirle una natura istintiva. Perché significa dire che essa rimanda profondamente a un rituale del corpo per il quale è necessario, come per ogni rituale, non tanto fondare una natura e trovarle una legge, quanto regolare le apparenze [...] Non significa dunque dire che è eticamente inferiore, ma che è esteticamente superiore. È una strategia della parure" (ivi: 94-95). Per Baudrillard il corpo della donna è un materiale espressivo di un genere, quello femminile, irriducibile alla sua differenza sessuale, e potenzialmente sovversivo per la stessa struttura binaria del genere; esso si muove verso la transessualità, il transgenderismo e persino in direzione di un superamento della specie umana verso un'animalità non specificata; il tutto grazie a una banale quanto radicale forma di travestitismo.

Si può spingere in avanti il discorso e affermare che è proprio laddove questo strato di pelle aggiuntivo si fa pressoché impercettibile, lasciando trasparire il corpo, che la sua potenza erotica è espressa al massimo della potenza — e nient'affatto per via di una banale nudità. Anche quando il corpo è apparentemente spogliato da una serie di marchi, “non strutturalizzato da qualche tratto, non sminuzzato, la barra è sempre là nei vestiti che cadono, segnalando l'emergere del corpo come fallo” (Baudrillard 1976: 114). È tutto qui il fascino feticistico dello *striptease*, nello scoprire, o meglio ancora, dall'evitare di scoprire che al di sotto della serie di veli che ricoprono il corpo non vi è nulla: tanto vale allora fare del corpo privo di pene un fallo a sua volta, rivestendolo di questo valore. Lo spogliarello è un rituale che assolve questa funzione di transustanziazione del corpo che si presta *ri-velandosi* al “richiamo della castrazione e allo spettacolo del suo continuo superamento” (ivi: 116-117).

Durante questa performance, la spogliarellista fa scivolare lentamente i suoi abiti, così come le sue mani, lungo la superficie del suo corpo, a simulare l'atto della masturbazione: autoerotismo che richiude il corpo su stesso. Questo è continuamente rivestito da un corredo di gesti che aderiscono, come una nuova pelle, in maniera perfetta alla sua superficie: “un corpo pacificato come B.B. [Brigitte Bardot] che è ‘bella perché riempie perfettamente il vestito’” (ivi: 119). In questo senso, lo spogliarello, tutt'altro che semplice denudamento, assomiglia a una pratica di ricamo del corpo attraverso i segni della nudità: “nudità *design*-ata, essa non sottintende nulla dietro la rete di segni che tesse, soprattutto non un corpo: né un corpo di lavoro, né un corpo di piacere; né un corpo erogeno, né un corpo straziato” (*ibidem*)⁶. Il corpo è infatti il prodotto di questa sua manifattura sartoriale — è *il vestito*.

Ed è per questa ragione che infondo il corpo della donna non è un'istanza reale del feticismo, ma solo un modello da rivestire. Il suo privilegio non è legato alla mancanza di un pene, ma più in generale di un sesso. Si prenda il caso delle *drag queen* (cfr. Butler 1990), del *travestitismo* messo in pratica da soggetti uomini, biologicamente parlando: questa copertura, questa parure di marchi e segni attraverso cui ricoprono il loro corpo, non serve affatto a scongiurare la castrazione, ma a metterla in atto — si sa benissimo cosa ci sia sotto,

⁶ “La nudità è sempre e solo un segno in più” - afferma Baudrillard nella *Seduzione* (1979: 41-42): “Più si avanza perdutamente nella veridicità del sesso, nella sua operatività senza veli, più ci si immerge nell'accumulazioni dei segni, più ci si chiude in una significazione all'infinito, quella del reale che non esiste più”.

e, nonostante ciò, appare evidente come il pene non sia sufficiente a predeterminare il senso di questa performance⁷. In questo senso, il corpo da oggetto di scena diventa palcoscenico che non ha un *dietro le quinte*⁸: spazio superficiale, bidimensionale che si estende a scapito della profondità, della realtà del sesso, esso stesso apparenza in quanto mero punto di fuga prospettico di questa rappresentazione.

Ma non per questo si tratta di un corpo smaterializzato. Esso si fa supporto d'iscrizione del sesso, o più precisamente dei segni del sesso (*carnai di segni*) non più configurati secondo un'istanza predeterminata, ma nella loro parzialità di tratti e nella loro articolazione del tutto arbitraria, artificiale. L'oggetto del feticismo è quindi un corpo ritagliato, e assieme suturato e saturato da un'operazione chirurgica o più precisamente di manipolazione *semiurgica* che lo modella secondo il prototipo del *manichino* o della *bambola* — ed è per questo che è un corpo che “rientra [...] nella sfera del gonfiabile (*ibidem*): *effetto semiurgico per eccellenza*⁹.

9.3. Semiurgia facciale

Di questo corpo feticizzato rimane una parte che per la sua peculiarità merita un'analisi più approfondita: si tratta del *volto*. Qui ne verrà presa in esame una forma altrettanto peculiare e significativa, quella dello *sfiguramento*, per poi spostare l'attenzione su quelle operazioni di chirurgia e *semiurgia* facciale

⁷ In questo senso, il pene biologico non è più — ma in fondo non lo è mai stato — il riferimento oggettivo della pratica feticista, ma risulta solo uno tra i tanti possibili feticci fallici di questa messa scena: come un qualsiasi dildo anche il pene “reale” è oggetto di una perversione feticistica (cfr. Preciado 2002). Per una prospettiva *sui generis* del feticismo, al di là del binarismo di genere e del sesso che ne informa la classica interpretazione freudiana si vedano i lavori di Emily Apter (1991) e di Amanda Fernbach (2002).

⁸ E nemmeno vi è l'esigenza di rompere la *quarta parete*, intesa come aggiunta di una quarta dimensione allo spazio del sesso, come avviene nella pornografia. Scrive Baudrillard a riguardo: “il voyeurismo della pornografia non è voyeurismo del sesso, ma voyeurismo della rappresentazione e della sua perdita, una vertigine di perdita della scena e di irruzione dell'osceno [...] fine dello spazio prospettico, che è anche quello dell'immaginario e del fantasma — fine della scena, dell'illusione [...] L'irrealtà moderna non entra più nell'ambito dell'immaginario ma in quello dell'eccesso di referenza [...] L'iperrealismo è una visione che conduce una caccia spietata contro la seduzione a forza di visibilità. Vi si dà di più [...] il sesso viene reso oltraggiosamente, ma è il reso di qualcosa che è stato sottratto” (Baudrillard 1979: 38-39).

⁹ Tema figurato da una vignetta umoristica della rivista *Lui* (in Baudrillard 1976: 119), in cui una spogliarellista al termine dello spettacolo si “stappa” l'ombelico e si sgonfia, riducendosi a un piccolo cumulo di pelle plastica sul palcoscenico.

volte al ripristino o alla riaffermazione delle “normali” funzioni fisiche e semiotiche del volto.

Nell'introduzione alla raccolta *The Disfigured Face in American Literature, Film, and Television*, le curatrici Cornelia Klecker e Gudrum Grabher (2022: 2) sottolineano quanto sia difficile definire a priori in maniera univoca il volto sfigurato, che al più si presta ad essere riconosciuto solo nel momento in cui viene visto. Della stessa opinione è Martin Elks (1990: 37), che rileva come non ci sia alcuna “caratteristica necessaria e sufficiente” nell'individuare lo sfiguramento del volto, se non la “reazione”, spesso negativa, di chi si imbatte in un “particolare insieme di tratti facciali”. Sarebbe allora più opportuno parlare di sfiguramento del *viso*, ossia di ciò che è visto del volto, che non riguarda direttamente l'identità del soggetto sfigurato, quanto la stessa possibilità del volto di definirsi e quindi definire un'identità soggettiva. In altre parole, ciò che lo sfiguramento rende visibile è proprio la “normale” relazione semiotica, *denotativa*, che intercorre tra volto e identità nel momento stesso in cui questa funzione di fatto è scomposta e perversa su se stessa: una visibilità pura e superficiale che non implica più l'invisibilità e la profondità della persona che è espressa normalmente dal volto (Levinas 1961).

La questione della visibilità del volto sfigurato è centrale anche nello sguardo medico su questo oggetto: una prospettiva scientifica che trova una sua prima formalizzazione nel corso del diciottesimo secolo nella branca della *teratologia* — dal greco *tera*, ossia “mostro”, a sua volta dal latino *monstrum*, che assume una doppia valenza etimologica: (i) da *monere*, “avvertire”, da cui deriva anche il termine “monito”, qui nell'accezione di “segno prodigioso”, o di “prodigio”; (ii) e da *monstrare*, ossia “mostrare”, “rendere visibile”, con la sfumatura di “meravigliare”. In generale, il volto sfigurato, mostruoso, indica un'emergenza visiva di grande impatto, che oltrepassa lo spazio scenico per invadere la dimensione esperienziale dello spettatore, annullando qualsiasi distanza prospettica: un'immagine fuori proporzione, fuori luogo (comune), *ab-norme*, *oscena*. Riportando le parole di Porter (1997: xiii) sul corpo deforme alla particolarità del nostro oggetto di indagine, si può dire che il volto sfigurato è: “un volto eccessivo, troppo reale, troppo corporale: è un volto che, per così dire, si sostiene da solo. Da un'altra prospettiva, sembra invece che gli manchi qualcosa di essenziale, qualcosa che lo renderebbe definibile o con la quale identificarlo: esso allora sembra troppo poco un volto: un volto che è carente in se stesso”.

La chirurgia facciale, come sviluppo dello sguardo teratologico in una pratica manuale (da *kheirūrgía*, “operazione con le mani”), cerca di risolvere

l'aporia di fondo del volto sfigurato. La tecnica chirurgica consiste nella *manipolazione* e *modellazione* della componente plastica del viso, al fine di ripristinarne la dimensione figurativa e quindi la funzione semiotica chiave, cioè quella di fungere da *espressione* dell'identità del soggetto *contenuto* in essa. È per via di questa lettura semiotica che possiamo declinare la chirurgia facciale in termini di *semiurgia*, e negli stessi termini intendere la "manipolazione" come un *far-fare* che ha per oggetto il volto, e più precisamente il ripristino di una sua funzione, indirizzo, o *sensò*. Nel suo *far-funzionare* il volto, la semiurgia facciale si presenta come un'operativizzazione piuttosto che un'operazione: essa si concentra primariamente sulla componente espressiva della funzione semiotica del volto, vale a dire sul volto in sé. In questo senso, la sua è una funzione strutturale o *sintattica* — o funzione a sua volta funzionale a quella *semantica* — e riguarda l'articolazione delle varie parti o tratti significanti del volto, prima di una loro effettiva significazione.

Basandoci sul modello di Jean-Marie Floch (1990), si può affermare che se da un lato (i) la chirurgia *mira* a una valorizzazione *pratica* del volto, cioè al ripristino delle sue funzioni espressivo-verbale ed espressivo-estetica, a loro volta funzionali a una valorizzazione *utopica* ed *esistenziale* del volto, dall'altro (ii) la semiurgia porta avanti una valorizzazione *ludica*, che *riguarda* riflessivamente e in modo obliquo il modo in cui i tratti salienti diventano pertinenti. Presa da questo verso, la valorizzazione ludica si pone a fondamento delle altre, come primo piano *di e su* una serie di livelli di mediazione che normalmente si rendono via via più trasparenti, facendo apparire l'identità del soggetto come irriducibile verità del proprio volto. Al contrario, la riflessione sui tratti costitutivi del volto, ancora prima che significativi, e sulle loro articolazioni, ancora prima che configurazioni, incrementa l'opacità del viso esaltandone la funzione presentativa, a scapito della rappresentazione ed espressione immediata di un'identità soggettiva.

Laddove la funzione pratica-utopica della chirurgia è quindi mirata a far emergere il soggetto dal volto sfigurato dalla propria invisibilità, o dall'eccesso di visibilità del proprio viso, la funzione ludica-distopica della semiurgia fa emergere una figura che resiste ancora una sua riduzione o definizione in termini di volto, e quindi di identità. Se nello sfiguramento, a un volto scomposto corrispondeva un viso diviso, marcato nei suoi tratti (a)significanti, l'operazione semiurgica riesce solo in parte a offrire una soluzione: pur dando vita a una configurazione stabile, i lineamenti del volto operato chirurgicamente si fanno estremi, iperbolici, incapaci di rimandare ad altro al di là o al di qua della superficie liscia e chiusa che delineano: a un volto composto corrisponde

ancora un *viso diviso*¹⁰. In questo senso, la semiurgia non fa altro che amplificare il carattere feticcio del volto sfigurato su cui opera: la differenza essenziale che il volto dovrebbe incarnare, in quanto dispositivo identitario, diventa ora una differenza marginale, nel senso letterale di linea che segna il margine del volto, ne marca il confine, in funzione del quale la singolarità del volto e del soggetto che vi sta dietro si esprime ed erige in quanto parzialità, differenza relativa.

Così come per la “manipolazione”, anche il concetto di “modellazione” deve essere colto nella sua specificità semiotica, ossia come operazione che si rifà a un “modello”. Ora, questo modello di volto può essere concepito (i) come ideale utopico, come oggetto di valore a cui il soggetto aspira per definire ed esprimere appieno la propria soggettività; oppure (ii) come schema formale che definisce ed esprime l’oggetto di valore, quindi non *destino* soggettivo ma, in linea con la manipolazione, *destinante*. Nel primo caso, il ri-congiungimento con l’oggetto-volto grazie alla chirurgia serve al soggetto dal volto sfigurato ad emanciparsi da una certa invisibilità sociale, per poi immediatamente ricadere invisibilizzato in una normalità ripristinata. Nel secondo caso, la marginalità sociale del soggetto sfigurato è riscattata in termini di *eccentricità*: il soggetto sfigurato concentra ed esprime nel suo volto un intero sistema di valori; in questo senso, il volto sfigurato non è l’eccezione, ma la regola, il *modello* che la semiurgia riproduce, amplifica, e sanziona positivamente.

Nel primo caso la norma si nasconde dietro la sua operatività: il far-riprodurre (*far-fare*) al volto un certo sistema di significati, valori o funzioni sociali, dietro l’alibi naturalizzante di una funzione soggettiva; nel secondo caso non ha nemmeno più bisogno di ricorrere a questa scusa: il volto è già concepito in funzione di una sua modellizzazione; esso diventa pura *interfaccia* dell’operazione semiurgica, *superficie* semiotica su cui tradurre in tratti *visibili* la norma profonda. In maniera del tutto omologa al corpo, il modello di volto nella semiurgia facciale è ancora una volta il manichino: materiale totalmente funzionalizzato alla promozione e allo scambio di significati, carnaio di segni in un regime di significazione e feticizzazione che chiamiamo *moda* e che si presenta come una trama senza storia, al punto da ridursi sempre di più a una mera visibilità istantanea nel *look*. Non vi è soggettività dietro a questo volto-manichino o volto-immagine: un’icona attraverso cui ogni istanza profonda

¹⁰ È in questi termini, strettamente semiotici, che la chirurgia si dice *plastica*, e non *figurativa*, improntata molto di più sulla modellazione dei tratti somatici, *eidetici*, del volto, rispetto alla figura che ne risulta.

viene riportata in superficie, fatta emergere e rivelata nella sua strutturale insensenzialità, o essenza strutturale.

9.4. Il viso rivelato

Alla domanda del colonizzatore che gli chiede conto della sua nudità, l'indigeno risponde che "il corpo nudo è una maschera inespressiva che nasconde la vera natura di ciascuno [...] in noi dappertutto è il volto" (Baudrillard: 1976: 119-120). A un primo sguardo, le due affermazioni potrebbero sembrare contraddittorie, ma non lo sono affatto.

Per l'indigeno la nudità non è mai svelamento, ma chiusura del corpo in se stesso; in questo senso, essa partecipa della stessa logica del rivestimento, della copertura del corpo o del volto con una maschera. Il corpo assume senso solo se marcato, e così è presso gli indigeni¹¹, il cui corpo non è davvero nudo, o semmai lo è nella misura in cui *per noi* è nudo il volto, aperto allo scambio comunicativo e simbolico con l'altro. Parzialmente è così anche per l'occidentale moderno o contemporaneo: le operazioni semiurgiche analizzate sinora servono a rivestire il corpo nudo o, viceversa, a spogliarlo della sua insignificante nudità. Tuttavia, si è visto anche che questa spoliatura nasconde sempre il rischio di una nudità seconda.

Appare quindi evidente che l'iscrizione del nostro corpo attraverso una serie di marchi non ha lo stesso significato o valore che ha presso gli indigeni; qui, il corpo si muove al di là di qualsiasi logica della significazione e della valorizzazione. Al contrario del regime economico-semiotico del corpo occidentale, dove i segni si scambiano secondo un'equivalente generale, "in un sistema d'astrazione fallica e di saturazione immaginaria del soggetto" e dove lo scambio "è negoziazione da parte del soggetto della propria identità (ivi: 120), nello scambio simbolico delle culture indigene, il corpo del soggetto "consuma la propria identità, si mette in gioco come soggetto" (*ibidem*).

¹¹ Per un approfondimento sulle pratiche di iscrizione e marchiatura del corpo in altre culture si veda il libro di Louise J. Kaplan, *Falsi idoli. Le culture del feticismo* (2006) e, in particolare, il capitolo "Scrivere sulla pelle". In questa sede, non ci soffermiamo sulla specificità e sulla varietà delle pratiche "feticiste" in diverse popolazioni del cosiddetto "Terzo Mondo" o del mondo colonizzato. Ci limitiamo quindi a un generico, ma non per questo acritico, uso dei termini "primitivi", "indigeni", talvolta "selvaggi", con l'obiettivo di mettere in luce, attraverso l'interpretazione feticizzante dell'*altro*, il feticismo caratteristico della nostra cultura. Inoltre, questa terminologia e strategia discorsiva risulta necessaria al fine di smarcare la specificità semiotica di questo lavoro da una prospettiva strettamente antropologica o etnografica.

Durante i rituali dei popoli indigeni, il corpo marchiato del soggetto viene assorbito nel corpo della comunità, attualizzando così il proprio potenziale comunicativo, e in questo senso si fa volto: “Presso gli indigeni, i corpi *si guardano* e si scambiano tutti i loro segni, che si consumano in una relazione incessante e non si riferiscono né a una legge trascendentale del valore né a un’appropriazione privata del soggetto” (*ibidem*)¹². La marchiatura o meglio ancora la demarcazione del nostro corpo corrisponde invece alla sua messa in forma-segno ed è mirata a una sua socializzazione, segregazione all’interno di un sistema di valori, fissazione in un ruolo sociale che feticisticamente chiamiamo soggetto: “quest’ultimo non si abolisce più nello scambio: esso specula. È lui, e non il selvaggio, a essere in pieno feticismo: attraverso lo sfruttamento del suo corpo, è lui a essere feticizzato dalla legge del valore” (*ibidem*).

Se allora anche per noi il corpo è come il volto è solo perché quest’ultimo è soggetto al medesimo meccanismo di feticizzazione del corpo attraverso la sua iscrizione segnica e valoriale che equivale a una sua messa a nudo, condannandolo di fatto all’insignificanza. Nel caso specifico della semiurgia facciale, il rischio è quello di annullare l’intrinseca espressività del viso, riducendolo a mera materia corporea, mortificata proprio perché significata. In questo senso, il volto viene omologato e assimilato al resto del corpo nudo, in un processo contrario a quello indigeno della “voltificazione del corpo” e che, inversamente, possiamo definire di “corporificazione del volto”.

Questi volti corpicati assomigliano a quelle facce senza corpo che popolano la realtà virtuale: “volti artificiali” (Leone 2021), o “metavolti”, detti anche “volti a metà” (Leone 2022), e ancora “volti digitali” (*ibidem*) - dal latino *digitus*, “dito”, che nuovamente ci rimanda al concetto di manipolazione, ma anche “cifra”, che sottintende una astrazione numerica. I volti artificiali infatti

¹² In riferimento alla nota precedente, e come nel caso della seduzione femminile, si pone qui la questione della *parure*, ossia del carattere animalesco quanto rituale dello scambio simbolico tra i “selvaggi”; Scrive Baudrillard (1979: 94-sgg): “Questo problema si è posto anche per le società primitive, considerate vicine al regno animale, e che in effetti lo sono, nel senso di un comune misconoscimento della legge abbinato a una forte osservanza di forme regolate di rapporto, sia nei confronti degli altri animali che degli uomini o del loro territorio [...] Se le maschere sono innanzitutto e di preferenza maschere animali, ciò accade perché l’animale è immediatamente una maschera rituale, gioco di segni immediato e strategia della parure, allo stesso modo dei rituali umani [...] La ritualità in generale è una forma di gran lunga superiore alla socialità [...] è un sistema molto più vasto, che comprende i vivi e i morti, e gli animali, senza escludere neppure la ‘natura’ [...] La socialità, in confronto, è davvero povera, riesce a rendere solidale al suo interno, sotto il segno della Legge, una sola specie (e deve ancora riuscirci). La ritualità, fondandosi non sulla legge ma sulla regola e sui suoi giochi infiniti di analogia, riesce a mantenere una forma di organizzazione ciclica e di scambio universale che la Legge e il sociale sono incapaci di costituire”.

sono volti misurabili e misurati, parametrati, scomponibili in dati, a loro volta aggregabili e integrabili in maniera funzionale, secondo modelli algoritmici, in un linguaggio matematico universale che è privo di sostanza. Tutte queste operazioni mettono a repentaglio l'irriducibile singolarità¹³ del volto che, come sottolinea Leone (ivi: 13-14):

È un dato biologico della specie, probabilmente adattivo, ma che è altresì divenuto pilastro di moltissime culture sociali del volto [...] Mostrare un volto dotato di singolarità e vederla riconosciuta come tale dagli altri pare indispensabile per l'interazione fra membri della specie, un'interazione in cui l'altro non è assimilato a *token* di un *type* ma appercepito e apprezzato nella sua peculiarità, con un gesto cognitivo, emotivo, e pragmatico che ha la funzione essenziale di scoraggiare l'appropriazione, la reificazione, lo scambio economico.

Tuttavia, ciò che abbiamo definito come "corporificazione del volto" non può certo limitarsi a questa operazione di astrazione formale, che porta a un volto senza corpo o a un corpo senza volto. L'equazione non deve infatti essere approssimata per difetto, ma piuttosto comprendere il corpo come un eccesso di materia irriducibile a qualsiasi forma di valorizzazione, singolarità che eccedente anche quel sistema di scambio che prende a proprio equivalente generale o modello il volto. Lo stesso Leone (ivi: 16) afferma:

Nel mondo infra-digitale del *cisverso*, tuttavia, il volto è singolare anche perché incontrollabile: per quanto predisposto e predeterminato da sforzi di presentazione e comunicazione, rimane un volto intrinsecamente parte di una testa e di un corpo, soggetto a decadimento. Il volto che appare davanti agli occhi non nella simulazione bensì nell'incarnazione, persona fatta a immagine e somiglianza di noi stessi, eppure sempre diversa e impenetrabile, non perché dietro una barricata di numeri, ma perché dietro una membrana di pelle e sensi [...] non meta-volto e quindi volto a metà, ma volto-meta, finalità ultima dell'umano, fine senza scopo ulteriore.

Ad ogni modo, riteniamo che sia parimenti riduttivo limitare l'aspetto virtuoso della corporificazione del volto al *cisverso*, in cui i volti sono già di norma provvisti di un corpo e reciprocamente i corpi di un volto. Inoltre, non

¹³ Si noti bene, qui non si sta parlando di singolarità in termini di individualità equivalenti fra loro e quindi riducibili allo scambio economico, o differenti e per questo soggette allo scambio linguistico nella logica della significazione; la singolarità del volto a cui si fa qui riferimento è quella che in virtù della sua irriducibilità si consuma nello scambio simbolico e comunicativo.

solo i casi piuttosto singolari di sfiguramento del volto, ma anche le sempre più frequenti occorrenze di volti semiurgici, dimostrano come la dimensione corporale del volto non è una condizione sufficiente per l'emergere di una singolarità del volto, realmente comunicativa; anzi, l'eccesso di corpo è spesso motivo e oggetto di una sua significazione e feticizzazione.

La nostra attenzione deve allora spostarsi al concatenamento tra una dimensione virtuale del senso — può essere questa il metaverso, così come lo stesso cisverso se intesi nella loro omologa forma strutturale — e una dimensione attuale, in cui il senso del volto è effettivamente esperito. Si tratta cioè di considerare la corporificazione del volto come il passaggio da un piano puramente operativo, superficiale, del volto come superficie (*super-facies*) e quindi continuamente coperto, *ri-velato*, a un piano direttamente esperienziale, espressivo e comunicativo, del volto come interfaccia (*inter-facies*), e quindi di un *viso* finalmente *indiviso*.

Il tema del corpo ritagliato, sezionato chirurgicamente, sottoposto a un lavoro *semiurgico* di iscrizione e valorizzazione feticistica, è centrale in *Crimes of the future* (2022), penultima opera cinematografica del regista canadese David Cronenberg¹⁴. Nel film è più volte ripetuto che “la chirurgia è il nuovo sesso”: tutta una serie di pratiche erotiche sono infatti legate a operazioni chirurgiche, attraverso cui il corpo umano assume nuova forma e significato sessuale. Tutta una serie di tagli a cui i corpi dei protagonisti sono sottoposti non puntano a un'apertura del corpo, allo svelamento di una sua realtà intima, ma piuttosto si presentano come un'operazione erotizzante e (an)estetizzante sulle parti che delineano.

La cerniera che il protagonista Saul si fa applicare chirurgicamente sul proprio ventre, utilizzata come motivo erotico nel rapporto sessuale consumato con l'amante Caprice, ha una funzione ambivalente. La sua apertura consente a Caprice di penetrare all'interno del corpo dell'amante, di esplorarne gli organi interni e le escrescenze tumorali che affliggono Saul. Ma non si tratta di banale pornografia, in cui “la distanza dello sguardo lascia il posto a una rappresentazione istantanea ed esasperata [...] del sesso allo stato puro, spogliato non solo di ogni seduzione, ma della stessa virtualità della propria immagine

¹⁴ Per un'analisi più approfondita del film si veda il lavoro di Piluso e Pelusi (2023) da cui questa sezione è stata tratta.

[...] sesso così vicino da confondersi con la propria rappresentazione” (Bau-drillard 1979: 38)¹⁵. Nel caso della cerniera, la distanza prospettica che ne permette la rappresentazione è ribadita e rimarcata; la trasposizione degli organi interni si ferma infatti a un livello superficiale, visivo e non ancora tattile. Gli organi esternati non vanno quindi a colmare la distanza con il *voyeur*, ma piuttosto rimarginano e ricalcano il varco aperto dalla cerniera come cornice espositiva che, una volta richiusa, non fa che *ri-velare* l'intimità del sesso reale.

Oltre il sesso biologico e il dominio della sessualità, le operazioni semiurgiche sul corpo sono motivo ricorrente all'interno del film. I due protagonisti sono artisti impegnati in delle performance di body art in cui le masse tumorali che si formano all'interno del corpo di Saul vengono asportate chirurgicamente per poi essere mostrate al pubblico. La cerimonia — vero e proprio rituale di *consacrazione* e *transustanziazione* dell'organo — ha la funzione liturgica di *comunicare*, nel doppio senso *mettere in scena* e in *condivisione*, l'oscenità miracolosa della generazione interna dell'escrescenza, restituendo a questa un senso marcatamente umano, ma soprattutto comunitario. All'operazione chirurgica di ritaglio del corpo e dell'organo *in particolare* — eccedenza di senso ridotta a differenza inorganica, per certi versi *fallica* — si sovrappone un'operazione semiurgica di riscrittura dello stesso. A questo proposito non è un caso che, prima di essere rimossa, la massa venga tatuata da Caprice, in modo che a essere ostentata e celebrata sia prima di tutto il lavoro di messa in forma e a valore feticcio di questa deformità naturale.

¹⁵ Né tantomeno di uno “scenodramma vaginale giapponese [...] più straordinario di qualsiasi spogliarello: ragazze con le cosce divaricate sul bordo di un palco, i proletari giapponesi che possono ficcare il naso, gli occhi fin dentro la vagina delle ragazze, per vedere, per meglio vedere — che cosa? [...] Ben al di là dell'idealismo convenzionale dello spogliarello, al suo limite sublime la pornografia si rovescia in un'oscenità purificante, estesa al territorio viscerale — perché fermarsi al nudo, al genitale? Se l'osceno riguarda la rappresentazione e non il sesso, allora deve esplorare l'interno stesso del corpo e delle viscere [...] la nostra pornografia ha ancora una definizione limitata. L'oscenità ha un avvenire senza limiti” (ivi: 140), e *Crimes of the future* ce lo dimostra.

CAPITOLO X

FUORI DAL SENSO COMUNE IL FETICISMO ATTRAVERSO L'ARTE

Nel capitolo precedente, abbiamo messo in evidenza le operazioni semiurgiche che vertono sul corpo umano e ne fanno materiale che si espone al consumo da parte del soggetto feticista. Questi, fortemente attratto dall'oggetto feticcio, dalla singolarità di questo fenomeno che si presenta ai suoi occhi, tuttavia non può che limitarsi a uno sguardo ulteriormente feticizzante ed estraniante. L'alterità del feticcio sembra così resistere al tentativo di appropriazione da parte del soggetto feticista. Seguendo la lezione di Marcel Merleau-Ponty (1945a), l'alterità dell'oggetto non è qualcosa che sussiste al di fuori di noi: "io comprendo l'altro tramite il mio corpo, cioè tramite questo corpo io percepisco delle 'cose'. Il senso del gesto così 'compreso' non è dietro di esso, ma si confonde con la struttura del mondo che il gesto delinea" (ivi: 256-257). Tuttavia, in ottica feticista, a prevalere è proprio l'effetto *a posteriori* di questo gesto di delineazione dell'oggetto, piuttosto che la sua comprensione *a priori* all'interno del nostro orizzonte esperienziale. Di fronte a quest'inganno feticista, che si manifesta nella chiusura sistematica dell'oggetto, nel suo aspetto parziale e carattere inorganico, dobbiamo allora chiederci cosa rimane della relazione *estetica* con il soggetto: quale il *senso* della sua *esperienza* una volta che l'oggetto è perverso in feticcio? E di questo, del suo aspetto enigmatico e sovrasensibile, cosa rimane di effettivamente *comprensibile* o *sensibile*?

In questo capitolo proveremo a dare una risposta a queste domande, a intercettare il *fenomeno* del feticismo, il suo *senso estetico* al di là del suo significato strettamente semiotico. Se come visto il feticcio è il risultato parziale — il *resto* — della riduzione semiologica di un'emergenza sensibile, diventa necessario individuare ciò che di fatto riemerge sensibilmente dopo essere stato

rimosso. L'arte, come particolare dominio di valorizzazione estetica dell'oggetto(-feticcio), si presenta come un campo di riflessione privilegiato sull'esperienza del soggetto(-feticista)¹.

10.1. Estetica, tecnica, arte: comunicazione alla deriva

Riprendendo Merleau-Ponty, e in particolare la lettura che ne fa Thomas Csordas (2004: 167), l'alterità è una "struttura elementare dell'esistenza" oltre che dell'esperienza. L'altro diventa insito nella fenomenologia della nostra stessa esistenza corporea per due ragioni che si implicano e superano a vicenda: (i) per via "della nostra natura incorporata e per i limiti che essa ci impone contribuendo a far sorgere il sentimento che i nostri corpi sono in un certo senso altri da noi" (ivi: 160); (ii) per il fatto che l'altro condivide con noi questo corpo, che nella sua funzione di "chiasmo" (*chiasme*) non solo indica la materia, la "carne" (*chair*), di cui siamo fatti, ma diventa il mezzo-materia con il quale sperimentiamo l'altro e ne comprendiamo il senso (cfr. Merleau-Ponty 1964; Fabietti 2015). A commento della riflessione di Merleau-Ponty, Diodato (2011) sottolinea la centralità del corpo come elemento originario del rapporto col mondo e condizione di una *comunicazione* con esso: "Merleau-Ponty compie il passo decisivo, stabilendo la co-appartenenza di corpo e mondo alla stessa stoffa comunicativa, dimensione in qualche modo precedente la distinzione stessa di corpo e mondo e insieme sua condizione di possibilità" (ivi: 54). Già per Immanuel Kant, che con la *Critica della facoltà di giudizio* (1790) contribuisce a definire le coordinate dell'estetica moderna, l'esperienza del mondo risulta in un "senso comune estetico", laddove "comune" sta ad indicare la modalità partecipata, condivisa e riflessiva del senso: "l'esperienza che il mondo *si senta*" (Diodato 2011: 16), a priori rispetto a una sua significazione determinata e oggettivante. Così, il senso del mondo che noi cogliamo come risultato della sua esperienza, secondo Garroni (1986), è in realtà "un'effetto a priori", condizione di possibilità della sua esperibilità. Per queste ragioni, lo stesso Garroni interpreta l'estetica quale "filosofia non speciale" del senso e dell'esperienza in generale, e ridefinisce lo stretto legame di questo dominio con quello dell'arte, capace di comunicare e di farci esperire con efficacia il senso comune del fare esperienza.

¹ Per una risposta complessiva alla questione *estetica* — già aperta nel nono capitolo incentrato sul *corpo*, ma anticipata ancora prima nel quarto (§ 4.1), il presente capitolo sull'*arte* dovrà essere messo in dialogo con il prossimo sulla *tecnica*.

Sulla stessa linea, John Dewey (1934: 42-43) mette in risalto la funzione comunicativa dell'arte: "l'arte toglie il velo che nasconde l'espressività delle cose esperite [...] le opere d'arte sono i soli media capaci di una comunicazione completa [...] comunicazione nella sua forma più pura". Facendo anch'egli riferimento a Kant, Dewey ritiene che l'arte è ciò che ci permette di cogliere il senso del particolare senza fare ricorso ad un universale trascendentale, dal momento che si tratta di un guardare all'esperienza attraverso l'esperienza stessa, dal suo interno. In questo senso, l'arte non costituisce un semplice mezzo di comunicazione, un tramite dell'esperienza di un oggetto esterno, ma un *medium*, ovvero un ambiente al quale l'effetto estetico appartiene intrinsecamente: "l'opera d'arte ha l'effetto di approfondire ed elevare a grande chiarezza quel senso di un avvolgente intero indefinito che accompagna ogni esperienza normale. Questo intero viene quindi sentito come un'espansione di noi stessi" (*ibidem*).

Esiste un *medium* precedente a quello dell'arte capace di metterci in comunicazione con il mondo e di mediare la stessa relazione tra estetica e arte: si tratta della tecnica. È infatti registrabile una tendenza quasi naturale a delegare la nostra facoltà sensibile a una serie di dispositivi tecnici, come prolungamenti protesici del nostro corpo e in particolare dei nostri organi di senso. Sarebbe proprio della specie umana recare qualcosa di esterno e inorganico a estensione delle proprie facoltà estetiche al punto che, secondo Montani (2014: 39), "parlare di esperienza estetica, per il genere umano, significa coesenzialmente riferirsi a una tecnoestetica" — e dunque "più che progettare artefatti sarebbe essa stessa [la specie umana] il risultato di un progetto" (Montani 2005: 19). È lo stesso Montani a definire quello della tecnica un progetto "ambientale" (ivi: 11), oppure, riprendendo Heidegger (1957), un modo di *disvelamento* del mondo e dello stesso essere umano, in quanto parte integrante e integrata di questo ambiente, attraverso il *medium* tecnoestetico.

Come visto in precedenza, nell'esempio riportato da Leroi-Gourhan (1964), il progetto tecnoestetico dell'essere umano avrebbe inizio dalla sostituzione della lavorazione diretta della selce con una lavorazione indiretta e differita. Nel primo caso, dal blocco di selce viene ricavato un singolo utensile; nel caso della lavorazione differita, non è più il blocco lavorato a fungere da utensile, ma le schegge ottenute da una sua lavorazione. Nell'interpretazione di Garroni (1977), il passaggio dalla lavorazione diretta a quella indiretta e differita attesta l'esercizio di un'attitudine *riflessiva* capace di sospendere il riferimento della tecnica a uno scopo immediato e definito, per dar luogo all'anticipazione progettuale di molti scopi possibili e ancora indeterminati. In questo modo, si conferma come "l'oggetto estetico dipenda da un fare riflessivo e

creativo, in quanto la componente metaoperativa che si trova a fondamento della tecnologia umana ne risulta direttamente pertinentizzata, dispiegata, e infine — è il caso delle cosiddette opere d'arte — esemplarmente esibita in quanto tale" (Montani 2005a: 67).

Per comprendere meglio il legame tra tecnica, estetica e arte, anche Montani (2005) riparte da Kant, e dalla distinzione tra l'arte "in genere", la *techné* — vale a dire la capacità di produrre un artefatto con una finalità di scopo, con un'utilità — e l'arte "bella" — in quanto produzione di opere sprovviste di una finalità determinabile. Kant definisce quest'ultima "un'arte in quanto pare essere allo stesso tempo natura" (*Schöne Kunst ist eine Kunst, sofern sie zugleich Natur zu sein scheint*). Nella *lectio difficilis* del passo appena citato, Montani reinterpreta l'uso del termine "natura" facendo ricorso alla nozione di *physis*, pertinentizzando quella capacità autogenerativa, quella spontaneità creatrice tipica della natura, e parafrasa Kant in questo modo: "L'arte bella è *techné* in quanto nello stesso tempo si fenomenizza come se fosse *physis* [...] quel venire alla presenza che trova in sé, e non in altro, la ragione della sua legittimità [...]" (ivi: 8-9). L'arte, caratterizzata da una "finalità senza scopo" (*ibidem*), si presenta come un libero dispiegamento della componente riflessiva insita nella tecnica.

Sotto questo punto di vista, l'esperienza artistica sembra costituirsi in opposizione alla prassi tecnica, in quanto avulsa da finalità esterne e obiettivi di ordine pratico sul mondo della stessa esperienza. Partendo da questi presupposti, possiamo avanzare due considerazioni, riguardanti rispettivamente tecnica e arte: (1) la contiguità tra soggetto e oggetto dell'esperienza, attraverso il medium tecnoestetico, è ciò che dà credito al soggetto umano nel progetto di disvelamento del mondo, che mira a portare all'apparenza e alla presenza quelle cose che non hanno la facoltà di apparire da sole; (2) riflettendo sull'aspetto non strumentale e non oggettivante della tecnica, "il carattere non-tecnico della tecnica stessa" (ivi: 12), il progetto dell'arte sembra invece sancire l'autonomia del medium tecnoestetico e del proprio oggetto rispetto al soggetto dell'esperienza ormai anestetizzato: cortocircuito del lavoro di riferimento al mondo, e conseguente perversione del progetto di disvelamento in un'operazione di *ri-velazione*.

In altre parole, l'arte non "sarebbe nient'altro che la *messa in opera* di questo schematismo [della tecnica], la sua trasmutazione in un oggetto capace di esibirne esemplarmente e riflessivamente il *modus operandi*" (Montani 2013: 146). Nell'ossessiva ricerca di riprodurre e ricomunicare l'indeterminato della percezione, nella profilatura dei suoi tratti salienti "senza determinarsi per alcuni piuttosto che per altri, e anzi, incrementandone riflessivamente il gioco

reciproco” (*ibidem*), l’arte contemporanea è spinta a fare abbondante uso di nuove tecnologie, sperimentandone svariate combinazioni, introducendone essa stessa delle nuove. Il rischio è però così di cristallizzare la presa estetica garantita da queste tecniche in un’opera feticcio capace di rivelare solo se stessa, il proprio modo di operare².

10.2. Per una storia viva del ritratto³

In questa sezione, verranno ripercorse alcune delle tappe fondamentali del “progetto dell’arte” attraverso una storia del ritratto come dispositivo artistico di rappresentazione e presentazione del volto. L’evoluzione cronologica di questa forma artistica, che, come si vedrà, è anzitutto una forma semiotica di valorizzazione feticcistica del volto, non ha qui un intento strettamente storico, ma servirà piuttosto a evidenziare la progressione logica del meccanismo feticista nel dominio dell’arte e in particolare nel ritratto, attraverso le sue manifestazioni nel corso del tempo.

Il ritratto, comunemente inteso come un’immagine raffigurante una persona o un gruppo di persone, ha da sempre ricoperto un ruolo centrale nella storia dell’arte. Questa sua rilevanza artistica va oltre la mera rappresentazione, l’affinarsi del meccanismo di *mimesis* che, a ben vedere, non è mai stato il senso del procedere storico del ritratto⁴. La nostra attenzione si sposta dunque sulla sua *funzione presentativa* (Marin 1989), per cui la figura delineata, in primis quella del volto, non serve a esprimere o a rivelare in modo trasparente

² Come vedremo in maniera approfondita nel prossimo capitolo, non si può però biasimare del tutto l’arte per l’esibizione di una deriva (an)estetica insita nella tecnica.

³ Questa sezione è frutto di un adattamento di questo libro di una precedente pubblicazione (Piluso 2024a).

⁴ A partire dal Rinascimento, il dominio dell’arte cerca di nobilitare un’eredità platonica che vede nelle rappresentazioni mere apparenze sensibili e repliche fantasmatiche di valori trascendentali e metastorici. Secondo Danto (1986), è invece necessario redimere del tutto l’arte da tale destituzione ontologica, così come la storia dell’arte da una sorta di circolarità viziosa che, dietro un ideale progresso della tecnica mimetica, porta avanti l’idea dell’eterno ritorno dell’identico sotto forma delle sue copie progressivamente più fedeli. Danto si affida alla teoria di Hegel e, nello specifico, al virtuoso intreccio tra arte, storia e filosofia. Nella prospettiva hegeliana, il progresso in questione non è quello di una tecnica sempre più raffinata nell’equivalenza percettiva, ma un processo dialettico per cui l’arte costituisce una fase transitoria verso il raggiungimento di un certo tipo di conoscenza: la conoscenza di ciò che l’arte stessa è. Solo trovando il proprio compimento nella sua riflessione filosofica, l’arte può farsi forza storica (cfr. Cecchi 2021).

l'identità del soggetto raffigurato, il quale inversamente è oggetto di una *rivelazione* legata alla crescente enfasi che il ritratto pone sul proprio artificio tecnico e formale, vale a dire su ciò che ne plasma lo statuto artistico, la funzione semiotica e l'esperienza estetica. Pervertendo il significato etimologico del termine "ritratto" — dal latino *protrahere*: "trarre fuori", "portare alla luce" —, l'obiettivo non è tanto quello di seguire il percorso di risalita dei significati contenuti nell'opera, quanto piuttosto partire dalla sua manifestazione lineare, dai *tratti visivi* lungo questo stesso piano superficiale, per rendere manifeste le modalità in cui questi vengono articolati, *ri-trattati*, prima di dare luogo a una configurazione stabile di un volto.

Questa piccola retrospettiva sul ritratto ha come sfondo una riconsiderazione dello status dell'immagine nell'epistemologia occidentale moderna (cfr. Dondero 2020). Da un punto di vista semiotico, l'immagine è un'icona, cioè un'emergenza visiva di un oggetto basata sulla somiglianza con questo, e quindi in virtù di una qualità che è intrinseca all'immagine stessa. In questo senso, l'immagine emerge come un fenomeno primario che precede e, allo stesso tempo, apre alla possibilità della relazione con l'oggetto che essa designa. Allo stesso tempo, questa potenzialità può essere attualizzata solo per via di un codice di correlazione, ovvero tramite l'adattamento funzionale o la riduzione formale, *sotto certi aspetti*, dell'immagine a un'espressione significante: riflesso immateriale di un oggetto già dato ma astratto nello spazio metafisico della sua rappresentazione. Al termine di questo processo, l'oggetto viene portato alla luce attraverso l'immagine a spese di questa, della sua rilevanza fenomenologica e del suo senso primario formalizzato in termini di significato.

Per ovviare a questo *sacrificio*, ora la nostra attenzione non vuole ingenuamente porsi sul ritratto *in sé*: questa immagine costituirebbe un feticcio teorico incapace di coglierne la forma di una sua *feticizzazione reale*. Bisogna purtroppo limitarsi a salvare il salvabile, cercando sì di ridare un *certo valore* alla materialità del ritratto, ma inevitabilmente a posteriori rispetto alla sua messa in forma. In altre parole, ciò che ci spetta fare è cercare il valore della materia mortificata non nella sua relazione con il significato (volto), e ancora più in là con il referente (soggetto), ma nella forma che *dà vita* a questa sua funzione semiotica, e cioè nei *tratti* che definiscono l'immagine di un volto. Si tratta di un valore relativo, che non può non tenere conto di tutto ciò che è tagliato fuori da questa immagine e che una certa tendenza feticista interna al ritratto tenta di riscattare.

Abbiamo visto in precedenza come i tratti che definiscono l'immagine e l'identità di un volto possano presentarsi ed emergere sensibilmente lungo la

superficie dello stesso volto in quanto viso, sino a casi più radicali di sfiguramento. Partendo da questi presupposti, restringeremo quindi il campo di questa analisi storico-artistica, oltre che semiotica, ai ritratti di volti sfigurati. È importante qui ribadire quanto detto riguardo al volto sfigurato e traslarlo alla sua immagine ritratta, per cui lo sfiguramento non deve essere inteso come un contenuto particolare di un'immagine altrettanto singolare — una relazione semiotica che in realtà caratterizza qualsiasi ritratto di volto, sfigurato o meno; l'obiettivo è piuttosto trovare una specificità delle immagini ritraenti volti sfigurati su scala generale, vale a dire considerare la figura dello sfiguramento come una forma che ridefinisce la relazione storicamente stabilita tra il ritratto di un volto e il volto ritratto.

10.2.1. *Decomposizione*

La prima tappa di questa nostra storia del ritratto non a caso si situa in epoca manierista, in un momento di *riflessione* artistica a seguire il *tentativo di fuga* dell'arte rinascimentale lanciato dalla prospettiva albertiana. L'esempio proposto è quello del *Vertumno* (1590) di Giuseppe Arcimboldo, che invero rappresenta un momento ancora *acerbo* lungo il percorso di sfiguramento e fetizzazione del ritratto che vogliamo tracciare. Nello specifico, l'opera ritrae l'imperatore del Sacro Romano Impero Rodolfo II, nelle vesti del dio romano Vertumno. Si tratta di uno dei lavori più celebri ed emblematici dell'Arcimboldo, famoso per i suoi ritratti di volti composti da frutta, ortaggi e fiori. Sebbene la caratteristica materia organica del volto rappresentato non incida direttamente sulla materialità dell'opera in sé, l'operazione estetica condotta da Arcimboldo è altamente stratificata e oltrepassa lo spazio metafisico della rappresentazione.

L'autore raffigura i volti come in una *natura morta*, traducendo e adattando le caratteristiche tipiche di questo genere a quello del ritratto. Nel caso specifico del *Vertumno*, il volto che emerge è il risultato di questa ibridazione e ricomposizione di diversi tratti stilistici, che si distanzia dalla riproduzione fedele degli elementi vegetali che lo compongono, e ancora di più dalla rappresentazione del soggetto di questo volto. In questo senso, Arcimboldo fonda la sua arte su un'attività ludica, su un gioco attorno alla categoria /composizione vs. decomposizione/ degli elementi organici che configurano o sfigurano i suoi volti transumani.

A *fare senso*, a dare una valenza estetica e se si vuole anche una certa vitalità alle nature morte di Arcimboldo, è proprio la ripresa di alcuni tratti stilistici di questo genere che vedrà il suo apice nel secolo successivo, specialmente in

Olanda — cultura olandese che si è storicamente mostrata così avversa ai feticci religioso, ma che non lesina in fatto di merci (cfr. Kaplan 2006). Una certa patina sembra ricoprire i volti dell’Arcimboldo e allo stesso tempo permette loro di “sfoggiare” (in olandese, *pronken*), proprio come accade agli elementi di una tipica *still life*⁵ olandese:

Spesso nelle nature morte olandesi ciò che è inerte sembra animato, il familiare diventa estraneo e l’insignificante diventa straordinariamente significativo [...] l’animato e l’inanimato sono confusi, le cose sono consumate dalla loro rappresentazione, immagini domestiche diventano perturbanti, un sentore o un sussurro di morte è sospeso sulla scena. (Foster 1993: 253-254)

10.2.2. *Caricature*

A ritroso nel tempo, in questa storia che assume sempre di più la forma di un intreccio, il secondo esempio riguarda un gruppo di opere minori di Leonardo da Vinci. Si tratta perlopiù di caricature⁶ da collocare in una fase iniziale dell’opera di Leonardo, o più strettamente *incoativa* dal momento che la maggior parte di queste immagini costituiscono schizzi preparatori di ritratti successivi. Le caricature non mirano a parodiare uno specifico soggetto attraverso l’alterazione dei suoi tratti fisionomici; la *mostruosità* di queste figure ha piuttosto l’obiettivo di rendere *visibili* i tratti espressivi e significativi pressoché di ogni volto, ma soprattutto di ogni ritratto. Lo sfiguramento spesso è utilizzato come forma di disidentificazione del volto e del suo referente soggettivo; a questo proposito, è indicativo come questi ritratti grotteschi, lungi dal ritrarre soggetti specifici, particolari individui, rappresentano più che altro tipi umani e sociali. L’operazione caricaturale di Leonardo rivela l’operatività del dispositivo ritrattistico in quanto riproduzione artificiale di volti che riflette e ci invita a riflettere su quelle che sono le norme semiotiche e artistiche, storicamente determinate, attraverso cui il volto umano è significato e rappresentato.

10.2.3. *Giocare con la Gioconda*

Seguendo una traiettoria *obliqua* passiamo ora a quella che con tutta probabilità è la caricatura del più famoso ritratto di Leonardo. *L.H.O.O.Q.* di Mar-

⁵ Letteralmente “vita immobile”, espressione inglese specifica per “natura morta”.

⁶ Il riferimento è in particolare alla serie di bozzetti di Leonardo esposta durante la mostra “De’ Visi Mostruosi e Caricature” a Palazzo Loredan a Venezia (28 gennaio – 27 aprile 2023).

cel Duchamp (1919) trae gran parte della propria fama e iconicità dalla *Gioconda*, di cui rappresenta *una copia del tutto originale*. Duchamp aggiunge un paio baffi alla già celebre Monna Lisa che sfigurano e lacerano il volto della donna, aprendo un varco che riporta indietro al ritratto di Leonardo, nel quale la baffuta rappresentazione di Duchamp trova a sua volta una copia su cui chiudersi riflessivamente. È qui piuttosto evidente come la relazione di ciascuna opera con il proprio soggetto/oggetto sia recisa in favore di un legame endogamico con la rispettiva copia. In questo senso, l'operazione di Duchamp rappresenta non solo una sovversione della pratica artistica del ritratto, ma dello statuto dell'opera in generale.

In omologia con la scandalosa *Fontana* (1917), Duchamp ribalta il canone estetico⁷, conferendo lo statuto di opera d'arte a un oggetto riprodotto o riproducibile. L'operazione dell'artista mira a svelare l'ipocrisia del discorso dell'arte o più propriamente sull'arte, che in maniera del tutto arbitraria può attribuire valore artistico a un prodotto che di fatto non lo è in principio; per pura astrazione discorsiva l'oggetto si smarca dal mondo delle merci e ascende al dominio dell'arte: tanto vale allora spostarlo fisicamente da un bagno pubblico a una stanza di un museo. In realtà, come i baffi dipinti sul volto della Monna Lisa, la mossa di Duchamp risulta meno *sfacciata* e più sottile.

Il gesto *ludico* dell'artista può essere in parte compreso nei termini di ciò che Danto (1986) definisce "interpretazione". Secondo Danto, l'azione interpretativa dell'artista assume un ruolo decisivo nella genesi di un'opera d'arte e risulta per questo costitutiva del suo valore artistico. La stessa sanzione non è però possibile nel caso di una copia, la cui genesi di fatto non implica alcuna interpretazione artistica. Il caso di *L.H.O.O.Q.* è del tutto singolare: i baffi apposti sulla copia della Monna Lisa sono sicuramente frutto di una reinterpretazione che marca il valore aggiunto dell'opera di Duchamp rispetto a quello di una semplice copia su un piano estetico, ma non pienamente artistico. Infatti la reinterpretazione che Duchamp fa della Gioconda si manifesta nel momento fruitivo, ma non risulta così significativa e costitutiva per la genesi dell'opera: la piena visibilità della differenza interpretativa va a scapito del suo potere discriminante. L'operazione di Duchamp più l'effetto di una "trasfigurazione" (cfr. Danto 1981) artistica della copia, ma non di una sua completa *transustanziazione* in opera d'arte.

⁷ *Fontana*, il celebre orinatoio rovesciato, è forse un'allusione alla figura del tavolo da testa in giù che Marx usa come emblema del valore feticistico acquisito dalle merci nel regime della riproduzione capitalistica.

10.2.4. *Stelle in serie*

La sfida sovversiva di Duchamp al mondo dell'arte viene accolta e rilanciata da Andy Warhol: si passa dalla duplicazione alla moltiplicazione. Se le opere dell'americano eccedono il loro statuto di copie è solo per accentuarlo iperbolicamente nella forma della ripetizione e della riproduzione seriale. Fingendo la resa all'imperativo della rappresentazione, Warhol la asseconda e la spinge fino all'estremo, alla deriva: il principio della *mimesis* non viene semplicemente sovvertito, ma va incontro a una perversione che si manifesta nel carattere *simulacrale* dell'opera d'arte⁸. Ciò risulta particolarmente evidente nella serie di ritratti seriali di celebrità del cinema hollywoodiano.

Seppur non votati alla fedeltà mimetica, i volti ritratti riproducono alla perfezione la vana essenza di queste celebrità. Scrive Baudrillard (1979: 100) a riguardo "la star non ha niente di un essere ideale e sublime: è artificiale [...] il suo volto non è il riflesso della sua anima né della sua sensibilità: non ha volto". Vi è infatti qualcosa di evanescente che si fissa su queste figure dello spettacolo, sui loro ritratti cinematografici e artistici "come le stelle, le star 'lampeggiano' [...] affascinano per la loro comparsa subitanea e per l'imminenza della loro scomparsa. Si eclissano da soli [...] brillano per la loro assenza" (ivi: 101). Le celebrità ritratte da Warhol hanno costruito la loro fama e assieme dissolto la loro identità nella circolazione delle loro immagini mediali; allo stesso modo, i loro volti distribuiti lungo la tela, come ulteriore medium di dissuasione, sono puri *visi* — fotografie *post-mortem*, prive di anima, incapaci di trascendere questa loro condizione di immagini senza realtà né immaginario ultraterreno: "La morte delle star è la sanzione della loro idolatria rituale. È necessario che muoiano, è necessario che siano già morte. È necessario affinché siano perfette e superficiali" (ivi: 102).

Non c'è modo di fuggire questa condizione, se non quello di rinascere continuamente dalle proprie ceneri, in una spirale che perverte la sostanziale linearità del ciclo di nascita e morte in un processo di disseminazione della propria immagine lungo lo schermo, di rigenerazione del proprio volto etero

⁸ Secondo Deleuze (1969), la divisione platonica tra originale e copia è così superata, poiché manca l'elemento su cui tale distinzione si fondava, vale dire la stessa idea di un'originale. La copia è sempre copia di una copia, nella prospettiva dello stesso Platone richiamata a più riprese da Danto (1986) in termini di "apparenza dell'apparenza". Nel momento della Pop Art, tale ricorsività viene spinta nel movimento infinito della somiglianza degradata fino al punto in cui muta natura e si rovescia in simulacro (cfr. Rozzoni 2012).

senza più corpo né sesso⁹. Attraverso i suoi ritratti Warhol non fa altro che accelerare questo meccanismo di riproduzione mediale. Se i volti che l'artista ritrae non sono sensibilmente sfigurati, è perché il taglio che ne demarca la figura è traslato dal singolo volto alla linea che separa e connette ciascun volto della serie; l'accento è quindi posto su questa proliferazione di *visi divisi* che sembrano generarsi in maniera autonoma in una serie potenzialmente senza fine¹⁰.

Attraverso la riproduzione seriale, Warhol supera il problema della genesi artistica e del processo creativo che rimaneva il punto critico dell'operazione di Duchamp. Se in quest'ultimo caso è ancora visibile un'interpretazione (pseudo)artistica capace di trasfigurare l'oggetto del mondo e della tecnica in opera d'arte, e dunque di discriminare tra i due e i rispettivi domini, in Warhol tale scarto significativo non è più percepibile, laddove sia le star, i loro volti, che le loro immagini ritratte sono il risultato dello stesso meccanismo di riproduzione tecnica¹¹. Proprio come una macchina, Warhol di fatto non dipinge né tantomeno rappresenta, ma piuttosto serigrafica e filma: non aggiunge né sottrae nulla all'oggetto della sua rappresentazione, che si presenta così com'è, al pari dell'oggetto, come qualcosa che non appartiene alla storia dell'arte, ma è parte di questo mondo, frammento in cui il mondo si rispecchia e cristallizza.

Laddove è il mondo a rendersi visibile nell'opera, ciò che non è più visibile è lo scarto artistico dell'opera rispetto al mondo e alla sua mera riproduzione.

⁹ La questione del sesso, in quanto differenza essenziale, è centrale anche nel caso della star del cinema. Ci si muove dal regime della sessualità, a quello della transessualità o asessualità: "Uomo o donna che sia, la star è femminile, poiché se Dio è maschile, l'idolo è sempre femminile. Qui le donne furono sempre le più grandi. Su di loro, non più creature di desiderio né di carne viva, ma transessuali, sovrasensuali, ha potuto cristallizzarsi quest'orgia di futilità e questo rituale severo che ha fatto di loro una generazione di mostri sacri dotati di una potenza di assorbimento che rivaleggia ed è pari alle potenze di produzione del mondo reale" (Baudrillard 1979: 100). E ancora, "La sterilità degli idoli è ben nota: non si riproducono, risuscitano ogni volta dalle proprie ceneri, come la fenice, o dal proprio specchio, come la donna seduttrice" (ivi: 102).

¹⁰ Dopo tutto esse non sono una creazione di Warhol, che per sua stessa ammissione, è asessuale e si dichiara non essere un artista, ma aspira a divenire una macchina.

¹¹ È in questo senso che le opere d'arte di Warhol sono banali: non perché ritraggono oggetti comuni, merci di uso e consumo quotidiano, come lattine di fagioli o scatole di detersivo, o ancora le stesse star dell'industria cinematografica, ma perché sono prodotte e continuamente riprodotte nella stessa modalità tecnica e logica industriale. Se Warhol avesse deciso di riprodurre la celebre pipa di Magritte avrebbe probabilmente scritto "*Ceci est une pipe*", ma non ci sarebbe stato nemmeno il bisogno di specificarlo.

Ma è proprio in questa invisibilità che risiede il valore artistico, quella differenza interpretativa che non deve basarsi sulle proprietà fenomenologiche dell'opera, ma necessita di essere verificata su un piano ontologico, che per Danto (2013) vale a dire la necessità di un riscontro nell'*aboutness* dell'opera, nel suo principio denotativo, nel suo essere "a proposito di qualcosa". Non c'è dubbio che in determinate epoche la mimesi sia stata il principale vettore dell'*aboutness* dell'arte. D'altra parte, le opere di Warhol tematizzano esplicitamente il loro statuto denotativo, attraverso e oltre la loro qualità mimetica, impegnandosi in una riflessione filosofica sulla natura artificiale della rappresentazione che le stesse opere tendono a dispiegare e rivelare¹². L'interpretazione artistica di Warhol consiste allora nello spingere l'opera a esibire il suo principio di riproduzione seriale come principio della sua esperienza estetica¹³. In questo senso, la differenza invisibile o del tutto inesistente dell'opera di Warhol rispetto a una copia o a una merce si afferma in virtù della sua piena visibilità — che di fatto impedisce di guardare altro.

A differenza di altri artisti che fanno uso di strumenti tecnici per espandere il potenziale dell'immagine, Warhol sfrutta la tecnica per spogliare le sue immagini di qualsiasi immaginario e per metterne in risalto la totale immanenza. Se l'artista può essere accusato di iconoclastia non per via di una banale distruzione delle immagini, ma al contrario per via di una sterminata "profusione di immagini in cui non c'è nulla da vedere" (Baudrillard 1990: 24). In fin dei conti, ci troviamo di fronte a immagini come dei "rompicapi di pensiero" (Cecchi 2021: 56), che si prestano a una riflessione filosofica, a un'interpretazione artistica, ma difficilmente a un'immediata esperienza estetica: sono più che altro i capricci metafisici, le qualità sovrasensibili, a rivelarsi sensibilmente. Secondo Rozzoni (2012), se Duchamp gioca ironicamente con le presunte altezze dell'arte, Warhol si arresta alla superficie: questo è il luogo dell'evento puro, alleggerito dal peso di un corpo e al tempo stesso non trascendibile in un'idea. Nelle opere di Warhol, e in particolare nei ritratti di celebrità, la distanza prospettica con l'osservatore è certamente ridotta, quasi annullata, ma proprio quella superficie che ricopre i volti (*super-facies*) rimane impercettibile, impedendo un reale scambio simbolico di sguardi, al di là di un voyeurismo feticistico.

¹² Danto (2009: 125) rileva in Warhol una sorta di "spirito filosofico": i suoi lavori si presentano infatti in "risposta a domande filosofiche" oltre che come "soluzioni a enigmi" posti da questa disciplina del pensiero.

¹³ A questo proposito, Cecchi (2021: 53-54) afferma che l'arte di Warhol, "rimanda piuttosto a un esibire ciò che in linea di principio non può essere esibito, ossia il fondamento invisibile dell'esperienza".

10.2.5. A nostra immagine e somiglianza

L'ultimo capitolo di questa storia del ritratto ci riporta al nostro presente: dal volto nell'epoca della sua riproducibilità tecnica, alla sua generazione tramite intelligenza artificiale, lo scarto risulta nuovamente significativo (cfr. Leone 2021; Santangelo e Leone 2023; Voto 2025).

Il 13 aprile del 2023, il fotografo e artista tedesco Boris Eldagsen è stato insignito del *Sony World Photography Award*, prestigioso riconoscimento fotografico, per l'opera *PSEUDOMNESIA: The Electrician*. Premio però rifiutato dal vincitore al momento della consegna. Nella dichiarazione di rifiuto, Eldagsen ha rivelato la vera natura, non propriamente fotografica, dell'opera, ammettendo pubblicamente trattarsi di un ritratto eseguito dall'intelligenza artificiale. Il fotografo ha quindi sottolineato l'inadeguatezza della sua opera rispetto alla categoria per la quale è stata candidata per poi risultare addirittura vincente; secondo Eldagsen vi sono infatti questioni estetiche ed etiche decisive che differenziano una fotografia canonica da immagini come *PSEUDOMNESIA*: la sua valenza iconica, manifesta nella sua verosimiglianza e nell'effetto di realtà provocato, non è sostenuto da un effettivo legame indicale, fisico con un soggetto reale.

A propria discolpa, la *World Photography Organization*, in un comunicato ufficiale del 15 aprile, ha specificato che nella corrispondenza intercorsa con l'autore, Eldagsen aveva già comunicato l'utilizzo dell'A.I., ma parlando sempre in termini di "co-creazione". Con maggiore fermezza, Deborah Klohko, uno dei membri della giuria del premio, difende la propria scelta soprattutto in relazione alla categoria "Open creative" per cui *PSEUDOMNESIA* è stata premiata. Nella sua controdichiarazione, la giurata mette in guardia contro ogni demonizzazione apocalittica nei confronti delle nuove tecnologie che in diversa misura condizionano la natura della fotografia: medium tecnologico a sua volta che da sempre è oggetto di costanti processi di ridefinizione e rimediazione. Secondo Klohko, infatti, una fotografia non è mai stata testimone trasparente della realtà, ma semmai risultato di una sua riconfigurazione tecnica.

La ricchezza e la complessità della diatriba si basa sull'ambivalenza della posizione assunta dall'intelligenza artificiale in rapporto alla fotografia in questione: all'affermarsi del suo statuto di soggetto, di co-creatrice o unica generatrice, viene contrapposto il suo statuto di strumento, di mezzo quasi neutrale, al pari di come è ingenuamente concepito il medium fotografico. Tuttavia, è forse possibile trovare una sintesi a questa dialettica ponendo l'intelligenza artificiale in qualità di oggetto della *sua* rappresentazione.

The Electrician è un ritratto fotografico di persone inesistenti, ma con tratti facciali del tutto realistici, al punto che è difficile percepirne visivamente l'artificialità. Non si tratta propriamente di volti perturbanti poiché il disagio che si prova nel vedere queste immagini non deriva dall'esperienza estetica della loro falsità, ma dal fatto che non se lo sapessimo non ce ne saremmo mai potuti accorgere. La loro neutralità estetica è in qualche modo stupefacente. Questa *differenza invisibile* o, meglio ancora, *indifferenza visibile* è indice del valore artistico dell'immagine. L'intelligenza artificiale, a differenza della macchina warholiana, non si limita a riprodurre la realtà, ma possiede una genuina capacità generativa e interpretativa che si manifesta in quanto sua *aboutness*. Ma esattamente, *a proposito* di cosa stiamo parlando?

In quello che tecnicamente è chiamato "spazio latente" (cfr. Leone 2023) – una sorta di archivio interno e invisibile del senso (Ernst 2013) – l'intelligenza artificiale scompone e ricombina i tratti di vere fotografie di veri volti che le sono stati somministrati come input, per generare altrettanti ritratti dall'apparenza sempre più umana. L'immagine altamente realistica è dunque indice del processo di apprendimento e di generazione messo in atto dall'intelligenza artificiale, che si rende così *visibile*, capace di comunicare il proprio volto attraverso un *viso* generato *a nostra immagine e somiglianza*. Potremmo quasi definirlo un gesto etico, che eccede la pura estetica, la riflessione artistica o la speculazione filosofica. Pur non indicando nulla e non rappresentando nessuno, i volti di *PSEUDOMNESIA* possono ancora essere definiti ritratti o, più propriamente, degli *autoritratti*, capaci tuttavia di eludere la chiusura feticistica che caratterizza storicamente questo genere per aprirsi finalmente allo scambio comunicativo con chi vi si interfaccia.

CAPITOLO XI

IL FASCINO DISCRETO DEI MEDIA

In questo capitolo, affronteremo la questione del feticismo nell'ultimo dei suoi campi di fascinazione, quello dei media e delle tecnologie della comunicazione. Nei due capitoli precedenti, una prima definizione di *medium* ne ha evidenziato la costitutiva pluralità semantica: *mezzo* — può essere questo il corpo o le estensioni tecnoestetiche — che permette l'esperienza dell'ambiente a cui si riferisce o associa, nonché *ambiente associato*, oggetto dell'esperienza attraverso se stesso. L'ambivalenza semantica, se riformulata in termini di complementarità dei due significati, ci restituisce la complessità del *medium*, la sua effettiva capacità di stabilire continuità, contiguità tra soggetto, mezzo e oggetto dell'esperienza lungo uno stesso piano esperienziale.

Ed è rispetto a questo *luogo comune* che bisogna ridefinire il concetto di “comunicazione” e quello di “media”. Quelli che comunemente e strettamente definiamo con questo termine, i cosiddetti “mezzi di comunicazione” in senso altrettanto stretto, sono semplicemente i dispositivi tecnologici che marcano in termini di funzione ciò che è invece un principio costitutivo di ogni *medium*. La comunicazione, solitamente intesa come trasmissione di informazioni, messaggi e contenuti, costituisce la condizione di possibilità di una funzione strettamente comunicativa dei media. La funzione della comunicazione in senso lato è quella di una messa in comune che precede, come una sorta di *effetto a priori*, quanto effettivamente comunicato. Ed è a questo principio relazionale e più ampiamente sociale che bisogna far risalire l'ideologia della comunicazione di massa o, in tempi più recenti, il mito della connessione e del contatto, della condivisione e dell'interattività, che caratterizza soprattutto i nuovi *social media*. Come afferma Granata (2012: 35-36):

L'interazione giunge così a rappresentare il modello strutturale proprio dell'esperienza comunicativa [...] in quest'ottica i nuovi media vanno considerati alla stregua di un sistema relazionale capace di costituire al suo interno e attraverso le sue logiche un luogo di per sé, uno spazio, e quindi un'esperienza [...] vero protagonista dei processi di comunicazione che la conformazione del mondo digitale rivela in tutta la sua trasparenza.

Secondo Wolton (1997) si passa così da una comunicazione “funzionale” a una comunicazione “normativa” — termine che sottolinea il carattere rituale e sociale dell’esperienza comunicativa, fondata sulla condivisione di un codice che ne regola il senso (comune). A tale proposito, risulta interessante la teoria ermeneutica della comunicazione avanzata da Lévy (1990), il cui oggetto principale di indagine è l’ipertesto: una metafora utile a dimostrare il principio relazionale e la struttura ricorsiva della comunicazione. Per riprendere la terminologia di Jakobson (1963), possiamo dire che lo statuto della comunicazione si gioca a cavallo tra la “funzione fatica” e la sua “funzione riflessiva”: l’ossessiva ricerca di una connessione non è mirata al trasferimento di informazione verso l’esterno, ma a verificare la presenza dell’interlocutore all’interno dello stesso ambiente e quindi la stessa possibilità di *comunicare*.

Risulta allora evidente quale sia il senso della comunicazione: “dato un luogo [...] non sono i suoi abitanti a ‘comunicare’ autonomamente tra di loro, ma il luogo che tramite loro parla con se stesso [...] autocomunicazione [...] nessun concetto ha necessità di transitare [...] non si comunica nulla; ci si illumina soltanto all’unisono in qualcosa che è già comune” (Nanni 2002: 178). A furia di ribadire il proprio principio di immanenza, di riflettere sulla propria logica circolare o persino ricorsiva, la comunicazione sembra inevitabilmente tendere a una chiusura autoreferenziale: “solo la comunicazione può comunicare” (Luhmann 1992: 256).

Senza per forza ricavare delle logiche universali da delle mere contingenze, o interpretare queste come segni di un destino già scritto, bisogna comunque mettere in fila una serie sempre più lunga di occorrenze comunicative che operano una sorta di cortocircuito del senso. Si sta parlando dei media, della loro crescente pervasività nel nostro ambiente di vita sempre più circoscritto e definito dal continuo passaggio da un medium all’altro, senza alcuna possibilità di trascendenza: un ecosistema mediale capace di accrescere progressivamente la propria coerenza interna e il proprio fascino feticistico.

11.1. Protensione, amputazione, sutura

In questa nostra analisi del feticismo dei media, il riferimento primario, sia per importanza che per motivi cronologici, è al lavoro di Marshall McLuhan (1964) sugli *strumenti del comunicare*, ovvero sui *media* come *estensioni*

dell'uomo¹. Secondo il filosofo canadese, i media sono strumenti che svolgono una funzione metaforica, dal momento che permettono all'essere umano la presa estetica su qualcosa che travalica i confini della propria esperienza immediata, o più correttamente mediata direttamente dal corpo. La specificità della loro operazione sta nel fatto che l'oggetto a cui la metafora rimanda può essere afferrato solo nella specifica forma della sua esperienza mediata. Ed è proprio per la loro capacità di tradurre la percezione in forme nuove che i media si presentano come "metafore attive" (ivi: 18). Partendo da questi presupposti, McLuhan conia la celebre espressione *the medium is the message*, per sottolineare come l'estensione mediale della nostra facoltà estetica si caratterizzi più per il suo autonomo potere percettivo e formativo che per i contenuti percepiti e messi in forma di volta in volta.

Oltre che le facoltà estetiche di ciascun individuo, ciò che i media trasformano è proprio il contenuto a cui si associano per permetterne l'esperienza. Ciò, ci permette di leggere la celebre espressione di McLuhan anche in direzione inversa, ponendo l'attenzione su come sia il messaggio a diventare *medium*, ovvero su come il mondo esperito e trasformato attraverso i media diventi un nuovo *ambiente* di cui e attraverso cui fare esperienza. È difatti implicita in McLuhan quella che abbiamo sommariamente delineato come una prospettiva ambientale, per certi versi "coloniale" dei media. Il prolungamento dei nostri sensi attraverso i dispositivi medialità è prima di tutto un'estensione spaziale: progressiva conquista e addomesticamento del mondo attraverso le nostre protesi tecno-estetiche e la sua trasformazione in "un ambiente tecnologico che non è soltanto un contenitore passivo, bensì un processo attivo che rimodella gli uomini" (ivi: 20). Si passa così dal mezzo di comunicazione al medium nel suo complesso, da un processo di estensione unidirezionale alla costituzione di quei "luoghi comuni" (Ortoleva 2009: 227) che i media costituiscono in quanto "spazio di senso sul quale si innestano abitudini, comportamenti, modi di pensare e agire" (Granata 2012: 16-17).

L'estensione dell'essere umano verso l'ambiente-mondo, dunque, implica sempre una sorta di effetto *feedback*. Tuttavia, non si tratta di un vero e proprio scambio equo, di una completa reciprocità tra organismo umano e mondo attraverso il medium. Difatti, è quest'ultimo a divenire progressivamente l'unico polo di attrazione dell'interazione e campo magnetico che dà luogo a un cortocircuito comunicativo. Il meccanismo di feedback non ripristina mai una simmetria della relazione soggetto-umano e oggetto-mondo, ma

¹ La prima espressione in corsivo si riferisce al titolo dell'edizione italiana del lavoro di McLuhan (1967), mentre la seconda all'originale in inglese (1964).

tende a convergere riflessivamente sul mezzo di questa relazione. A questo proposito, Strate (2007: 382) afferma che, “tutto ciò che estende un organismo si frapponrà anche tra quell’organismo e il suo ambiente, ovvero medierà tra l’organismo e l’ambiente; e tutto ciò che si frappone tra l’organismo e ciò che altrimenti sarebbe il suo ambiente diventa il nuovo ambiente dell’organismo”.

È lo stesso McLuhan che esplora in maniera originale questa involuzione. Come già riportato in precedenza (§ 4.2), l’autore fa riferimento al mito greco di Narciso, sottolineandone l’etimologia: *narcosis*, ovvero “narcosi”, “torpore”. Nel caso di Narciso, perlomeno nella lettura peculiare che ne dà McLuhan, la sua immagine riflessa nel medium dell’acqua — intesa come prolungamento oggettivo del sé — comporta un intorpidimento della sua percezione “sino a fare di lui il servomeccanismo della propria immagine estesa o ripetuta [...] Narciso era intorpidito. Si era conformato all’estensione di se stesso divenendo così un circuito chiuso” (McLuhan 1964: 58). In questo senso, secondo lo stesso McLuhan, l’effetto di ogni medium è quello di estendere e, al contempo, *amputare* alcuni organi di senso, narcotizzandone le facoltà estetiche. Nello specchio d’acqua Narciso non trova affatto se stesso, ma perde il senso di sé, i propri sensi.

Nella loro doppia logica di estensione e amputazione, i media dapprima sembrano aprire un varco verso l’immaginario al di là della loro superficie, nello spazio della rappresentazione, per poi operare una sorta di saturazione e *suturazione* della stessa immagine superficiale impedendone l’attraversamento. La metafora *semiurgica* più volte analizzata è ripresa da Bignell (2000), secondo cui è proprio attorno alla cicatrice rilasciata dalle protesi medialità durante questa operazione di ricucitura che si innesta e innesca la dinamica feticista: il soggetto, nel tentativo invano di colmare la propria mancanza oggettiva, segue incessantemente la linea tracciata dai punti di sutura, dalle immagini che si susseguono reciprocamente senza rimando a nient’altro al di là o al di qua della loro catena (a)significante.

Questo primo resoconto sui media e sulle loro operazioni di estensione, amputazione e sutura è occasione per dare seguito all’excursus su *Crimes of the future* aperto nel capitolo sul corpo². Nel film di Cronenberg, il corpo umano è soggetto a costanti mutazioni, anche in virtù dell’ibridazione con tecnologie

² Come prima, per un’analisi più specifica del film si veda Piluso e Pelusi (2023).

mediali che ne alterano la sensibilità, la facoltà estetica, in relazione all'ambiente esterno.

È interessante notare come anche l'estetica del corpo di questi dispositivi appare sensibilmente mutata rispetto al classico immaginario cinematografico di Cronenberg. Nei suoi film precedenti, ad essere esaltata era la materialità inorganica delle tecnologie, soprattutto nel contrasto, spesso incidentale, con la carne viva; si pensi al caso di *Crash* (1996), dove l'attrazione erotica dell'umano verso il macchinico si confondeva con la pulsione di morte, senza effettiva fusione tra i corpi (cfr. Krips 1999). Tralasciando la questione della sessualità di cui ci siamo già occupati, in *Crimes of the future* ciò che viene esibito è l'organicità delle macchine alle quali il corpo umano si conforma armonicamente sino a confondersi, dando così vita a una nuova configurazione ibrida.

Si prenda a esempio l'*Orchibed*, il letto dove Saul è solito raccogliersi e rigenerarsi, il cui sofisticato animo tecnologico è del tutto dissimulato dall'espressione naturale delle sue forme, dei suoi materiali e delle funzioni: una specie di coleottero gigante, per altri una strana varietà di orchidea carnivora, che dolcemente si avvolge attorno al corpo del protagonista prima di racchiuderlo. Similmente, il *Breakfaster*, una peculiare seduta utilizzata da Saul durante i pasti, il cui scheletro si compone di elementi ossei che si interpongono tra i muscoli e gli organi impegnati nella masticazione e nella digestione, accompagnandone i movimenti. Anche il *SARK* — il macchinario dove Saul giace durante le operazioni di asportazione dei tumori — presenta un'analoga configurazione, che mette in risalto la connessione digitale e la circolarità manipolatoria tra organismo umano e materia inorganica.

A questa estensione *sensibile* del corpo attraverso le tecnologie corrisponde tuttavia la sua lenta narcosi. I dispositivi sono messi all'opera durante gesti e azioni basilari, come dormire e mangiare, con l'obiettivo di preventivare e ammortizzare anche il più piccolo dolore fisico o la minima percezione sgradevole che queste attività possono provocare. Da un'estetica che predilige il senso della tattilità si passa a una sorta di "ideologia del tatto, inteso come profilassi e tutela dal mondo esterno" (Piluso e Pelusi 2023: 248). La mediazione tra corpo umano e ambiente circostante che le tecnologie garantivano è così perversa: queste ultime si fanno progressivamente ambiente totalizzante, *medium* di un'esperienza impoverita, calcolata per difetto, fino alla completa anestesia.

Ciò diventa particolarmente evidente nel caso del protagonista Saul, dove le apparecchiature che ne regolano le funzioni vitali vengono continuamente

ritarate in funzione della crescita di tumori e nuovi organi interni: “escrescenze tumorali che, come eccedenze dei sensi e del senso, continuamente deformano e ridefiniscono i confini del soggetto umano in relazione all’ambiente circostante” (*ibidem*), e che necessitano quindi di essere controllate e persino amputate. In questo modo, sono le stesse tecnologie a ridefinire i confini del corpo, a renderlo inorganico e insensibile rispetto al *medium* tecnologico in cui è ora racchiuso.

A riprova di questa organicità solo apparente, presentiamo un ultimo esempio. In una delle scene più iconiche quanto emblematiche del film, un artista si esibisce in una performance danzante, una sorta di ballo estatico: la capacità sensoriale e il trasporto fisico espressi dal ballerino sembrano notevolmente amplificati dalle orecchie che ne ricoprono per intero il corpo. Come viene rivelato a fine performance, in realtà, le escrescenze auricolari non hanno alcuna funzione uditiva, dal momento che sono state espianate dalla rete di relazioni anatomiche e ricucite lungo la superficie del corpo con una fine meramente ornamentale, estetico, nel senso ristretto del termine. Nella scomposizione chirurgica e riconfigurazione superficiale, le orecchie risultano un materiale organico del tutto inadatto a una protensione sensoriale del corpo — così come ribadito dalla bocca e dagli occhi dell’artista, anch’essi cuciti. L’aspetto estensivo, di apertura verso il mondo esterno, è talmente estremizzato dalla moltiplicazione di orecchie al punto che il corpo ne risulta saturato e suturato, incapace di sentire, senza tuttavia smettere di *fare senso*.

11.2. Immediatezza, mediazione, saturazione

In McLuhan, la dialettica tra estensione e amputazione non è solo una logica paradigmatica dei media, ma trova una sua espressione diacronica a seconda dell’avvicinarsi storico delle varie forme mediali. Il progetto dell’*uomo* moderno di conquista dell’ambiente circostante attraverso le proprie protesi tecniche e mediali segna un cambio di passo con l’avvento dei media elettronici, e sembra aver raggiunto il proprio obiettivo oggi, nell’era del digitale e delle connessioni su scala globale:

Se attraverso i media meccanici, le cose del mondo venivano esperite come elementi frammentati in progressiva successione, ma mai del tutto integrati poiché vi era sempre un intervallo temporale a mediare tra un elemento e l’altro, con l’avvento dell’elettricità si passa dalla sequenza lineare tipica della serie all’immediatezza e alla chiusura di una “configurazione. (McLuhan 1964: 16)

I media elettrici, e digitali poi, che si rendono protagonisti di questa transizione sono descritti da McLuhan come media *freddi*: essi sollecitano lo spettatore-utente a una rielaborazione e completamento del contenuto esperito, che di per sé manca di un'alta definizione come avviene nel caso dei media caldi. Secondo lo stesso McLuhan, un chiaro esempio di questa relazione estetica è la *televisione*, la cui immagine "ci chiede in ogni istante di chiudere gli spazi del mosaico con una convulsa partecipazione dei sensi che è profondamente tattile perché il tatto è un rapporto tra tutti i sensi" (ivi: 42). La distanza scenica dello sguardo va sempre di più riducendosi, sino a giungere ad una sorta di promiscuità oscena, contiguità tattile dell'occhio con l'immagine sullo schermo: "con la tv lo spettatore è lo schermo" (*ibidem*).

L'interazione ravvicinata con il medium risulta in una istantaneità del meccanismo di *feedback*, stavolta a partire dal dispositivo mediale, per cui "azione e reazione sono quasi contemporanee" (ivi: 16). Si tratta di una modalità di partecipazione in cui lo spettatore-utente è immerso fisicamente nell'ambiente mediale, non più in quanto *strategia* differita di interpretazione del messaggio (cfr. Eco 1979), ma come *tattica* di attivazione dell'operatività del medium. Ciò determina un cortocircuito dello scambio e del senso, a favore di un movimento circolare e autoreferenziale della comunicazione. La saturazione delle distanze e la riduzione dei tempi comportano il passaggio dalla logica dello scambio mediato a quella del flusso, del contatto immediato, che oggi assume sempre di più la forma del contagio virale.

L'immediatezza difatti non solo caratterizza il rapporto tra medium e singolo utente, ma si sviluppa su più ampia scala dal momento che "i nuovi media e le nuove tecnologie con cui amplifichiamo ed estendiamo noi stessi costituiscono una sorta di enorme operazione chirurgica collettiva sul corpo sociale" (McLuhan 1964: 18). La rapida proliferazione dei media a livello globale non lascia più margine di estensione e ha riportato a ciò che sempre McLuhan definisce una "tribalizzazione" del mondo e della società. È un termine che suona sicuramente coloniale, soprattutto se messo in relazione a una sorta di processo evolutivo del sociale in termini di "civilizzazione" a guida occidentale. Tuttavia, esso ha il merito di sottolineare la reversibilità e quindi di criticare il carattere positivista di questo processo di colonizzazione una volta raggiunto il proprio culmine: non siamo mai stati moderni o, perlomeno, ora non lo siamo più.

La paradossalità di questo passaggio epocale, segnato dall'immediatezza degli scambi comunicativi e dall'immersività in uno stesso ambiente tribale, è che avviene nel momento stesso in cui i media si pluralizzano, ovvero nel mo-

mento stesso in cui il flusso comunicativo e l'ambiente esperienziale è progressivamente reso opaco dalla presenza di numerose forme mediali. Secondo Bolter e Grusin (1999: 79), oggi “[si cerca] il reale moltiplicando la mediazione quasi all’infinito nel tentativo di ricreare una sensazione di completezza, una saturazione dell’esperienza”. In questo senso, l'immediatezza non è l'opposto della mediazione, in una dialettica omologa a quella tra trasparenza e opacità a livello estetico, strettamente visivo; si pone invece una questione ontologica, per cui l'immediatezza è costruita in funzione o sulla base della mediazione.

A ben vedere, anche a livello strettamente estetico, la logica dell'immediatezza pura non ha mai convinto lo spettatore, in virtù un feticismo ingenuo e magico, che la rappresentazione corrispondesse esattamente a ciò che essa rappresenta³. Come sostenuto da Bolter e Grusin (1999), nella loro ripresa dell'idea di McLuhan (1964) secondo cui il contenuto di un medium è sempre un altro medium, ogni nuovo dispositivo mediale sembrava raggiungere un grado maggiore di trasparenza in quanto *rimediazione* di uno che lo precede. A maggior ragione, oggi, sempre più circondati da una miriade di dispositivi mediali, la corrispondenza tra reale e mediale non può essere imputabile alla sola immediatezza, ma chiama in causa entrambe le logiche della rimediazione. In questo senso, l'ipermediazione esemplifica quella che Lanham (1993) descrive come la tensione tra “guardare a” e “guardare attraverso” — una prospettiva sul mondo che, secondo Marinelli (2002: 18), “torna a ricomprendere il frame che rende possibile lo sguardo e le peculiarità della sua forma di costruzione della realtà”.

Il fatto che l'effetto di immediatezza possa essere espresso in tutta la sua mediazione rende ormai obsoleto il tentativo di ricercare questo stesso effetto esclusivamente attraverso la trasparenza del medium: “Non c'è più alcun bisogno di rendere la tecnologia trasparente, semplicemente perché non si pensa ad essa come in contraddizione con l'autenticità dell'esperienza” (Huhtamo 1995: 171). È proprio in quanto elementi metonimici della realtà che rappresentano — piuttosto che nella funzione metaforica della rappresentazione — che bisogna cogliere la realtà dei media. Secondo Bolter e Grusin sia i media trasparenti che gli ipermedia sono manifestazioni estetiche contrapposte ma complementari di uno stesso desiderio di oltrepassare la rappresentazione per

³ Ce lo insegnano film come *Blow-up* (Michelangelo Antonioni, 1966), *La conversazione* (Francis Ford Coppola, 1974) e *I misteri del giardino di Compton House* (Peter Greenaway, 1982), dove la cieca fiducia nel medium e la ricerca ossessiva della verità nella rappresentazione rivelano l'inganno della trasparenza.

giungere alla realtà. Un andare *oltre* che non prevede necessariamente l'immersione all'interno dello spazio della rappresentazione, ma piuttosto l'emersione di questa trascendenza e il suo radicamento nella nostra realtà, *attraverso* la sua mediazione. Come affermato da Grusin (2017) in una sua rielaborazione successiva della nozione di rimediazione: "il nucleo della mediazione radicale consiste nella sua immanenza, nella immediatezza stessa — non l'immediatezza trasparente [...] bensì l'immediatezza incarnata che caratterizza l'evento della mediazione" (ivi: 237).

Tuttavia, il superamento della mediazione nell'immediatezza, in quella che Eugeni (2015) definisce come "condizione postmediale", si traduce altrettanto *immediatamente* in una nuova spirale ricorsiva e feticistica. La molteplicità di media satura la realtà di riferimento, rendendola indifferente rispetto alla sua copertura ed esperienza mediale. L'evento reale, per così dire, è assorbito nel passaggio autoreferenziale, senza soluzione di continuità, tra le serie di frame medialità attraverso cui è rappresentato o continuamente ripresentato e "questo eccesso non sente la necessità di riferirsi a nient'altro che a se stesso" (Bolter e Grusin 2002: 80).

Il gesto di mettersi in posa prima di farsi scattare una foto è un modo di adeguare il corpo e di tradurlo nel linguaggio della sua rappresentazione fotografica. La posa modella la forma del corpo, astraendola dalla sua contingenza materiale originaria per predisporla a una nuova oggettivazione nella materia fotografica. Attraverso la posa non solo il medium del corpo, ma anche la fotografia va incontro a un processo di rimediazione: al di là della sua funzione iconica e indicale, che fa dell'immagine scattata un riflesso e un'estensione del corpo di partenza, la posa avvalorata la funzione simbolica della fotografia; il gesto va infatti a reinterpretare un repertorio di immagini fotografiche, codificando il senso del corpo ritratto in funzione di questo immaginario.

È in quest'ottica che si può cogliere il fascino dei personaggi immortalati sulle copertine o sulle pagine online di riviste di moda sempre più smaterializzate: figure del corpo ma prima di tutto figure dello spettacolo, della vita mondana, che tuttavia non sembrano avere proprio nulla a che fare con il nostro mondo, non ne condividono affatto la carne, incantate in una dimensione senza tempo che è la stessa della fotografia. Già Roland Barthes (1957) parlava di questi miti nella descrizione degli attori ritratti nelle fotografie del prestigioso studio d'Harcourt:

Bisogna che siamo presi da turbamento nello scorgere l'immagine olimpica di un attore che, deposta la pelle del mostro agitato, troppo umano, ritrova finalmente la sua essenza atemporale [...] spianato, liscio, il viso levigato dalla virtù, reso aereo dalla luce diffusa [...] ridotto a un viso depurato da ogni movimento [...] la faccia dell'attore sembra raggiungere la sua dimora celeste in un'ascensione senza premura e senza muscoli [...] L'attore ritrova un'essenza rituale di eroe, di archetipo umano, situato al limite delle norme fisiche degli altri uomini. (ivi: 15-18)

Il farsi immortalare da questi celebri studi fotografici era molto più di un vezzo; la fotografia era affermazione di prestigio, segno distintivo e d'appartenenza allo stesso tempo: un tentativo di *ascensione divina* per queste *anime dannate* pronte ora a consumare anche il loro corpo per elevarsi sulle masse *adoranti*:

Lo studio d'Harcourt fa sorgere un dio [...] è per il giovane attore un rito d'iniziazione, un diploma di appartenenza a un'alta corporazione [...] è l'atto solenne mediante il quale la società intera accetta di astrarlo dalle proprie leggi fisiche e gli assicura la rendita perpetua di un viso che, nel giorno di questo battesimo, riceve in dono tutti i poteri ordinariamente rifiutati alla carne comune. (ivi: 18)

In una nuova discesa agli inferi, la fotografia è stata storicamente oggetto di una pratica di rimediazione da parte di soggettività subalterne, marginalizzate, eccentriche, certamente fuori fuoco rispetto all'obiettivo d'Harcourt e ben al di là dei riflettori del mondo dello spettacolo. A questo proposito, sarebbe riduttivo descrivere il *voguing* come un genere di ballo: si tratta infatti di una performance a tuttotondo che sin dagli anni '60 vede come protagonisti i membri di quella che oggi si definisce comunità LGBTQ+, con particolare frequenza di soggettività trans* e razzializzate, intenti a reinterpretare la posa plastica dei personaggi sulle copertine della rivista *Vogue* come modalità di riappropriazione di quell'immaginario egemonico quanto esclusivo.

In virtù della sua portata parodica, il *voguing* mira a evidenziare e a portare all'eccesso i codici mediali dello spettacolo — ne è un esempio il caratteristico uso delle mani attorno al volto a mo' di *frame* — nonché le contraddizioni sociali che motivano il mitismo delle star. A emergere sono così anche le soggettività performanti che tramite il rituale del *voguing* possono finalmente prendere parte alla costellazione di corpi e immagini da cui erano esclusi. Una testimonianza di questo processo di riappropriazione sociale, o più stretta-

mente comunitaria, ci è dato dal film dal documentario *Paris is burning* (Livingstone, 1990) che grazie al suo grande impatto mediatico ha notevolmente contribuito a rilanciare il fenomeno del *voguing*, non solo all'interno delle fasce più emarginate della comunità LGBTQ+, ma anche nell'immaginario gay mainstream.

Nello stesso anno dell'uscita di *Paris is burning*, Madonna rilascia la hit *Vogue*, divenuta progressivamente un vero e proprio inno per la comunità gay a livello globale. Il brano, accompagnato dall'iconico video in bianco e nero, porta avanti un'operazione di contro-riappropriazione del *voguing*, reinserendo la sua serie di pose fotografiche e ritagli visivi nello scenario sbiancato della Hollywood della *Golden Age*, nell'immaginario della moda e dello spettacolo. Lo sottolinea il lungo elenco di riferimenti a celebrità del calibro di Greta Garbo e Marilyn Monroe, Grace Kelly e Rita Hayworth, passando per Bette Davis e Joe di Maggio, Marlon Brando e James Dean, sino a Ginger Rogers e Fred Astaire. Di tutte queste figure viene celebrato l'aspetto più etero e iconico, legato alle loro immagini cinematografiche e ai loro ritratti fotografici: *strike a pose!* è il costante invito del brano.

Il *voguing* ne risulta nuovamente sgravato da tutte le contraddizioni reali che le soggettività queer e razzializzate incarnavano; il tutto si riduce a un semplice gioco di differenze tra elementi audiovisivi: tra la serie di scatti fotografici udibili in sottofondo e tra il bianco e il nero tipico del cinema classico, dei ritratti firmati d'Harcourt e sulle copertine di *Vogue*. Il gioco delle rimediazioni, da un campo all'altro dell'arena sociale, sembra tuttavia non arrestarsi. La serie tv *Pose* (2018-2021) rifocalizza l'attenzione sulla compagine più marginalizzata della comunità queer e in particolare sulla cultura delle *ball-rooms* per tornare a esprimere un preciso posizionamento sociale e politico. Le pose del *voguing* rompono la complicità con il medium fotografico (e televisivo), sfruttandolo al fine di restituire in scena la materialità delle vite queer che si cela dietro lo scenario pacificato e oltremodo feticizzato del mondo dello spettacolo.

Un processo di rimediazione, di simile portata sociale e rilevanza storica, è quello che prende il via con il fenomeno della *Blaxploitation*. Il termine sta a indicare un sottogenere dei film d'*exploitation*, pellicole più comunemente definite dall'etichetta di *B-movies*, che mettono da parte la ricerca di preziosismi estetici e valori artistici per portare sullo schermo elementi più forti e crudi, dal carattere *pulp*, con l'esibizione esplicita di scene di sesso e violenza. In particolare, i film della *Blaxploitation*, per la maggior parte diretti e recitati

da registi, attori e attrici afroamericani/e, si affermarono come un genere a sé stante, proprio in virtù di questa loro specificità razziale. Oggetto di numerose critiche a causa della riproduzione di stereotipi legati alla comunità nera statunitense, le pellicole di questo filone riscossero comunque un grande successo lungo tutti gli anni '70, andando a colmare la carenza dell'offerta cinematografica per un pubblico afroamericano.

Anche se in ruoli spesso legati al mondo della criminalità e della prostituzione, i film della *Blaxploitation* furono i primi che vedono i personaggi neri ricoprire un ruolo da protagonisti, piuttosto che di comparse o quote *black* all'interno di produzioni principalmente bianche. Anzi, fu proprio l'esagerazione di una serie di luoghi comuni sui neri già presenti nel cinema hollywoodiano classico ciò che permise una decostruzione degli stessi, o perlomeno una loro messa in discussione attraverso la loro messa in scena sfrontata. Lo sfruttamento che dà il nome al genere, oltre a rispondere a un principio economico e produttivo, ebbe l'effetto culturale e politico di far emergere la vera conflittualità sociale dietro la sua riproduzione stereotipata nel cinema mainstream.

I luoghi comuni sui neri che il genere *black* porta avanti sino all'eccesso — sino a farne diventare cifra stilistica dello stesso genere — si sviluppano quindi a partire da uno specifico linguaggio cinematografico e attraverso la sua continua rimediazione e riappropriazione da parte della comunità afroamericana. Con l'uscita di *Jackie Brown* nel 1997, Quentin Tarantino spinge ulteriormente il processo di rimediazione della *Blaxploitation*, contribuendo alla *consacrazione* di questo genere, all'affermazione di una sua dignità cinematografica autonoma, anche rispetto alla performance dei corpi neri che un tempo lo animavano. In *Jackie Brown*, i risvolti culturali, politici e materiali delle pellicole degli anni '70' a cui il film di Tarantino si ispira sono ripiegati sugli aspetti *di genere* più strettamente formali e meramente estetici della *Blaxploitation*.

Jackie Brown mette in atto un esplicito richiamo a *Foxy Brown*, uno dei film più emblematici di questo genere, riprendendone titolo, grafica e attrice protagonista. Pam Grier viene omaggiata da Tarantino nelle vesti di icona della *Blaxploitation* e, come tale, in una delle sue versioni più eteree, conformi al genere e al medium cinematografico nel suo complesso. La corporeità di Grier, seppur ampiamente marcata ed esibita, sembra perdere il proprio spessore critico, la propria carne, trascesa a immagine simbolo, a idolo-feticcio di un genere svuotato, senza più realtà né immaginario. Sin dall'intro di *Jackie Brown*, ciò che viene valorizzato è il *profilo* dell'attrice, la *figura* della star, che vediamo rimanere impassibile, in una posa plastica, mentre scorre lungo una

passerella mobile dell'aeroporto di Los Angeles⁴. Da questa sequenza emerge il titolo del film, la cui grafica ricalca per stile, forma e colori quella di *Foxy Brown*.

Questa emergenza visiva sullo schermo tradisce lo sprofondamento in una catena di rimandi intertestuali e intermediali: *abisso superficiale* lungo il quale entrambe le pellicole si significano e feticizzano a vicenda come *film cult*. Attraverso il suo omaggio, Tarantino non solo riporta *Jackie Brown* al film che l'ha ispirato, ma riconduce e riduce la stessa *Foxy Brown*, assieme a tutto il genere della *Blaxploitation*, a un effetto scenico della propria rimediazione. Sempre nella prima sequenza, la successione di immagini che lascia scorgere la messa in serie di ogni singolo fotogramma si svolge come una sorta di *rituale del montaggio* – ed è un rituale sacrificale: la *Blaxploitation* viene purificata della sua violenza, il suo impeto è ora ritmato ed estetizzato, ritradotta ed esibita nello stesso linguaggio cinematografico da cui un tempo prendeva anima e corpo e di cui ora non ci rimane che quale frammento visivo.

Concludiamo con ultimo esempio di rimediazione e di feticismo dei media che per certi versi rimanda alla sfera del sacro, permettendoci così di chiudere il cerchio⁵. I media, nel senso ristretto di mezzi di comunicazione per come siamo soliti intenderli, sono da sempre oggetti di uno sguardo feticista: essi mediano con l'*aldilà*, trasportandoci in mondi altri, facendoci immergere in dimensioni ultraterrene che pur non fatte della stessa sostanza del divino ne conservano l'aura. Dietro un'apparente familiarità, i media celano degli aspetti che li rendono di fatto ignoti e sinistri ai nostri occhi: cosa c'è dietro questi oggetti che crediamo di avere addomesticato e reso funzionali alle nostre esigenze? Cos'è che ancora ci perturba nella loro presenza quotidiana, pervasiva, quasi infestante? La storia, o più giustamente le tante storie attorno ai media cercano di raccontare e dare un senso a questo loro fascino misterioso.

Un *topos* storicamente consolidato, in quello che è diventato ormai un vero e proprio genere narrativo, è quello legato all'avvento dei nuovi media. Le fasi di introduzione di un nuovo medium sono infatti le più prolifiche di immaginari e fantasie: “un campo sul quale una vasta gamma di speranze e paure viene proiettata e presa in considerazione” (Sturken *et al.* 2004: 1). Questi

⁴ Ulteriore citazionismo tarantiniano, nel riferimento alla scena di apertura de *Il laureato* (Mike Nichols, 1967).

⁵ Anche questa sezione è esito di un riadattamento di un precedente studio sui “media-fetici” (Piluso 2024).

momenti iniziali sono solitamente accompagnati e in molte occasioni addirittura anticipati da “rappresentazioni talvolta euforiche, talvolta terrorizzate” (Boddy 2004: 4) della loro venuta. Il tono esaltato con il quale ci restituiscono aspettative e reazioni nei confronti del nuovo arrivato è mitigato dallo stile aneddotico che va affermandosi man mano che questi racconti fondativi, questi “miti dell’origine” (Bottomore 1999), si susseguono nel tempo. Sulla scorta di Ortoleva (1996), Natale (2012) evidenzia come l’uso dell’aneddoto sia un modo per rafforzare i tratti della “personalità” di un determinato medium attraverso il racconto di un episodio particolare della sua biografia, a partire proprio dalla nascita. Tra i racconti più leggendari ricordiamo quello legato ad una delle prime proiezioni dei fratelli Lumière, che vuole il pubblico spaventarsi e dileguarsi di fronte all’immagine in movimento di un treno che sembra dirigersi a gran velocità verso la sala.

Come per questo singolare aneddoto, un altro luogo comune è quello che esalta il succedersi di nuovi media in funzione del crescente effetto di realtà. Si tratta di concepire l’avvento del dispositivo in base alla sua capacità di catturare il pubblico all’interno della rappresentazione: una qualità legata alla sua propensione a rendersi invisibile, del tutto *trasparente* sul mondo altro che rappresenta e permette di esperire. Nel caso specifico del cinema, ciò che viene nascosto in primis è la superficie di proiezione, come segno della mediazione della “realtà” che vi si proietta, al fine di far apparire la rappresentazione come oggetto indipendente dal proprio processo produttivo, dal proprio artificio, e in continuità con lo spazio reale. Ben prima del cinema, il mito della trasparenza, dell’effetto di immediatezza della rappresentazione che ne consegue, viene fatto risalire alla nascita della pittura prospettica (cfr. Bolter e Grusin 1999). Come sottolinea Panofsky (1927), prospettiva vuol dire “guardare attraverso”, ed è questa operatività che permette al medium di nascondersi in quanto finestra o soglia di accesso allo spazio della rappresentazione.

Più in generale, il ruolo dei media è sempre stato quello di aprire a cronotopi altri, spesso distanti nello spazio e nel tempo: un *aldilà* talvolta infestato da entità aliena e da fantasmi del passato, da venerare o temere per la loro *mostruosità*; figure sinistre che, anche quando sembrano assumere forme a noi più familiari e acquisire una certa prossimità, ci lasciano sempre perplessi di fronte alla loro incolmabile lontananza. È il fenomeno, anch’esso divenuto progressivamente una ricorrenza narrativa, individuato da Sconce (2000) con l’espressione di *uncanny media*. Questo aspetto perturbante risale in particolare all’emergere dei media elettrici, a partire dalla seconda metà del XIX secolo, il quale fu fortemente segnato dal legame *evocativo* con il mondo del paranormale e del sovrannaturale (Natale 2012).

A questo proposito, facendo un salto in avanti di quasi un secolo, Boni (2017) si concentra sulla televisione, definito come il “medium più spettrale”, affermando come questa divenga il vero spazio perturbante della casa: posizionata “ai confini della realtà” domestica è capace di metterci in contatto con le “frontiere esterne”. Si tratta di riferimenti espliciti a due serie TV, *Ai confini della realtà* (CBS, 1959-1964) e *The Outer Limits* (ABC, 1963-1965), che hanno utilizzato le rispettive sigle di apertura per marcare il passaggio verso uno spazio dell’occulto e del paranormale. Nel caso del film *Poltergeist* (1982), è invece il cinema a riecheggiare questo ruolo di soglia della televisione, in quanto mezzo di comunicazione dei fantasmi che infestano la casa in cui è ambientato il film. Attraverso questo incasellamento enunciativo, la televisione da medium infestato diviene a sua volta presenza infestante all’interno di altri media e delle nostre case.

Un esempio calzante di questo processo ce lo propone ancora una volta Boni: nel film *The Ring* (2002), il fantasma di una bambina, Samara, si diffonde attraverso una videocassetta; chi guarda il contenuto del nastro riceve una telefonata che preannuncia la morte del destinatario dopo sette giorni; le persone contattate verranno poi uccise dal fantasma di Samara che si materializzerà attraverso lo schermo televisivo dove una settimana prima era stata visualizzata la cassetta. La storia del film riflette la trama intrecciata dai media e dai loro rimandi reciproci, mostrandoci come la paura per ciò che di mostruoso possa fuoriuscire dalla televisione (Samara) sia risultato di una più profonda o più superficiale paura per ciò che possa diffondersi (la maledizione) in maniera virale e contagiosa attraverso la fitta rete di connessioni intermediali. Anche nel caso di *The Ring*, i media non costituiscono solo una soglia d’immersione nell’aldilà; piuttosto sono in grado di riportare in vita i morti, di materializzarli e di farli *emergere* nel nostro mondo attraverso la loro superficie⁶. Tutto questo, tra l’altro, passa lungo una serie di dispositivi come la videocassetta, il videoregistratore e il telefono fisso, ormai e già allora desueti, morti: *zombie* che riprendono corpo e vita attraverso dispositivi più nuovi, a loro volta definiti in funzione di questa continua *rimediazione*.

In questo senso, le percezioni euforiche o disforiche legate all’avvento di un nuovo medium sono sempre rivelatrici del modo in cui questo si inserisce all’interno di un sistema di relazioni con le tecnologie che l’hanno preceduto

⁶ Dopo tutto, anche l’aneddoto del *train effect*, evocato a proposito dell’avvento del cinema, ci dice molto di più della paura di un’emersione, di un venire al mondo, dell’immagine rispetto al desiderio di un’immersione del pubblico nel mondo della rappresentazione.

(cfr. Gitelman 2006). In altre parole, gli aneddoti, i miti dell'origine, pur tentando di restituirci un'immagine dell'avvenire, o dell'aldilà — in un percorso che assume un carattere teleologico e in alcuni casi addirittura *teologico* (Boni 2017) — sono sempre dei “miti a bassa intensità” (Ortoleva 2019): essi ci dicono di più del mondo presente, del modo in cui la novità mediale rimedia il medium che l'accoglie, in una continua rinegoziazione dei confini della realtà e del suo senso (Marvin 1988). Tornando indietro all'aneddoto sulle origini del cinema, il senso di spaesamento e terrore vissuto dal pubblico, con tutta probabilità, non era dovuto al credere in una reale irruzione del treno; si trattava piuttosto di un senso di stupore, di un'“estetica della meraviglia” (Gunning 1995), che emergeva dall'incongruenza tra due esperienze mediali, ossia tra la consapevolezza stratificata nel tempo di trovarsi di fronte a una forma di mediazione, e la sorpresa presente nel percepire un'immagine che appariva e li colpiva come se fosse vera.

L'estetica della meraviglia, oltre a segnare il senso del cinema delle origini come emerge da una serie di studi archeologici su questo medium (cfr. Grusin 2017), continua a caratterizzare alcune forme mediali contemporanee. Nel caso della nuova serialità televisiva, per esempio, il piacere estetico non deriva tanto dall'effetto di immediatezza, sempre consapevolmente mediato, offerto da questi prodotti audiovisivi; piuttosto prende le mosse a partire da un grado maggiore di riflessione sullo statuto mediale del contenuto esperito, sul lavoro del medium o sulla collaborazione tra diversi media nel costruire un determinato universo narrativo (cfr. Maiello 2020). Lo svelamento del meccanismo di mediazione non toglie affatto fascino al mondo diegetico che al contrario, proprio in virtù di questa chiusura riflessiva, è soggetto a una nuova *rivelazione*. Come afferma Mittell (2006: 124) in un suo studio preliminare sulle logiche della cosiddetta “TV complessa” (*Complex TV*)⁷, “questa riflessività operativa ci invita ad appassionarci alla realtà fittizia, apprezzandone al contempo la costruzione”, che diventa il vero oggetto dell'esperienza di visione e fattore di godimento estetico: “vogliamo godere dei risultati del meccanismo e insieme meravigliarci del suo funzionamento” (ivi: 129). Non c'è forse descrizione migliore del fenomeno che fin qui abbiamo definito “feticismo”.

⁷ Concetto che Mittell esplicherà formalmente in un lavoro successivo (cfr. Mittell 2015).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AA. VV. (2021) *Comp(h)ost. Immaginari interspecie*, Nero, Roma.
- ADORNO T.W. e HORKHEIMER M. (1947[1944]) *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Querido Verlag, Amsterdam (trad. it. *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino 1966).
- ANDERSON C.T. (2012) *Post-Apocalyptic Nostalgia: Wall-E, Garbage, and American Ambivalence toward Manufactured Goods*, "LIT: Literature Interpretation Theory", 23: 267-282
- ANGELUCCI D. (2017) *Estetica fatale*, "Lo sguardo. Rivista di filosofia" (*Reinventare il reale. Jean Baudrillard 2007-2017*, a cura di E. de Conciliis, E. Schirò e D. Angelucci), 23: 153-163.
- APPADURAI A. (a cura di) (1986) *The Social Life of Things*, Cambridge University Press, Cambridge.
- APTER E. (1991) *Feminizing the Fetish: Psychoanalysis and Narrative Obsession in Turn-of-the Century France*, Cornell University Press, Ithaca, NY.
- AUGÉ M. (1988) *Le dieu-objet*, Garnier-Flammarion, Paris (trad. it. *Il dio oggetto*, Meltemi, Milano 2002).
- BACKHAUS H. G. (2016) *Ricerche sulla critica marxiana dell'economia. Materiali per la ricostruzione della teoria del valore*, Mimesis, Milano.
- BALIBAR É. (1994), *La Philosophie de Marx*, La Découverte, Paris (trad. it. *La filosofia di Marx*, Manifestolibri, Roma 2005).
- ____ (2020), *Filosofie del transindividuale: Spinoza, Marx*, Mimesis, Milano.
- BASSANO G. (2023) *Verso. Strutture semiotiche della destinazione*, Studium, Roma.
- BASSO L. (2016) *Il feticismo come manifestazione del reale. Alcune note a partire da Marx*, "International Journal of Žižek Studies" 6(4): 1-9.
- ____ (2009) *Feticismo e costituzione della soggettività nel Capitale*, "Fenomenologia e Società", 33: 112-127.
- BASSO FOSSALI P. (2004) "Note traduttive e precisazioni terminologiche", in J. Fontanille, *Pratiche semiotiche*, Meltemi, Milano.
- BATAILLE G. (1967[1949]) *La Part maudite précédé de La notion de dépense*, Minuit, Paris (trad. it *La parte maledetta* preceduto da *La nozione di dépense*, Boringhieri, Torino 2015).

- BAUDELAIRE C. (1863) “Le peintre de la vie moderne”, in *Figaro*, 26 e 29 novembre, 3 dicembre, 1863 (trad. it. “Il pittore della vita moderna”, in *Scritti sull'arte*, Einaudi, Torino, 2004).
- BAUDRILLARD J. (1968) *Le système des objets: la consummation des signes*, Gallimard, Paris: (trad. it. *Il sistema degli oggetti*, Bompiani, Milano 1972).
- (1970) *La société de consommation. Ses mythes ses structures*, Gallimard, Paris (trad. it. *La società dei consumi. I suoi miti e le sue strutture*, il Mulino, Bologna 1976).
- (1972) *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Gallimard, Paris (trad. it. *Per una critica della economia politica del segno*, Mimesis, Milano 2010).
- (1973) *Le miroir de la production*, Gallimard, Paris (trad. it. *Lo specchio della produzione*, Multhipla Edizioni, Milano 1979).
- (1976) *L'échange symbolique et la mort*, Gallimard, Paris (trad. it. *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, Milano 1990).
- (1979) *De la séduction*, Galilée, Paris (trad. it. *Della seduzione*, SE, Milano 1997).
- (1983) *Les stratégies fatale*, Grasset & Fasquelle, Paris (trad. it. *Le strategie fatali*, Feltrinelli, Milano 2011).
- (1990) *La transparence du mal*, Galilée, Paris (trad. it. *La trasparenza del male*, Sugarco Edizioni, Milano 2018).
- (1995) *Le crime parfait*, Galilée, Paris (trad. it. *Il delitto perfetto*, Raffaello Cortina, Milano 1996).
- BECK U. (1986) *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main (trad. it. *La società del rischio. Verso una seconda modernità*, Carocci, Bologna 2000).
- BEDESCHI G. (1968) *Alienazione e feticismo nel pensiero di Marx*, Laterza, Roma-Bari.
- BELLOFIORE R. (2013) *Il Capitale come Feticcio Automatico e come Soggetto, e la sua costituzione: sulla (dis)continuità Marx-Hegel*, “Consecutio Temporum”, 5: 43-78.
- (2015) *Una candela che brucia dalle due parti. Rosa Luxemburg tra critica dell'economia politica e rivoluzione*, “DEP. Deportate, Esuli, Profughe”, 28: 65-82.
- (2020) “Dialettica, denaro e socializzazione in Marx: rileggendo il primo libro del Capitale”, in L. Basso *et al.* (a cura di), *Soggettività e trasformazione. Prospettive marxiane*, Manifestolibri, Roma, 53-76.

- BENJAMIN W. (1928) *Einbahnstraße*, Rowolth, Berlin (trad. it. *Strada a senso unico. Scritti (1926-1927)*, Einaudi, Torino 2006).
- (1982) *Das Passagenwerk*, in Id., *Gesammelte Schriften*, V, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main (trad. it. *I “passages” di Parigi*, in *Opere Complete*, Einaudi, Torino 2000).
- (1987[1950]) *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main (trad. it. *Infanzia berlinese intorno al millenovecento*, Einaudi, Torino 2007).
- (1991[1942]) *Thesen Über den Begriff der Geschichte* (1940), in Id., *Gesammelte Schriften*, I, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main (trad. it. *Tesi di filosofia della storia* (1940), in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1995).
- BERNARD C. e GRUZINSKI S. (1988) *De l'idolatrie*, Seuil, Paris (trad. it. *Dell'idolatria. Un'archeologia delle scienze religiose*, Einaudi, Torino 1995).
- BEST S. (1994) “The Commodification of Reality and the Reality of Commodification: Baudrillard, Debord, and Postmodern Theory” in D. Kellner (a cura di), *Baudrillard: A Critical Reader*, Wiley-Blackwell, Hoboken, NJ, 41-67.
- BIANCHI M. (1997) *Collecting as a Paradigm of Consumption*, “Journal of Cultural Economics”, 21: 275-289.
- BINET A. (1887) *Le fétichisme dans l'amour*, “Revue philosophique” (trad. it. *Il feticismo in amore*, ETS, Pisa 2011).
- BLUMEMBERG H. (1979) *Arbeit am Mythos*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main (trad. it. *Elaborazione del mito*, Zanichelli, Bologna 1991).
- BOAS F. (2010[1897]) *The social organization and the secret societies of the Kwakiutl Indians 1897*, Kessinger, Whitefish, MT (trad. it. *L'organizzazione sociale e le società segrete degli indiani Kwakiutl*, CISU, Roma 2001).
- BODDY W. (2004) *New Media and Popular Imagination: Launching Radio, Television and Digital Media in the United States*, Oxford University Press, Oxford.
- BOLTER J.D. e GRUSIN R. (1999) *Remediation. Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge, MA (trad. it. *Remediation: Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini, Milano 2003).
- BONI F. (2017), *Fantasmagoria: L'archeologia dei media tra paure e rimozioni*, “Mediascapes”, 8: 24-37.
- BORI P.C. (2001) “Feticismo e idolatria”, in S. Mistura (a cura di), *Figure del feticismo*, Einaudi, Torino, pp. 60-73.

- BORLAND J. e SIDDONS L. (2016). *From hoarders to the Hoard: giving disciplinary legitimacy to undisciplined collecting*, "Postmedieval: A journal of medieval cultural studies", 7: 407-420.
- BORRELLI G. (2014) *Consumo di merci-segni e di segni-merci nella riproduzione sociale*, "Ocula", 15: 1-14.
- BOTTOMORE S. (1999) *The Panicking Audience? Early Cinema and the Train Effect*, "Historical Journal of Film, Radio and Television", 19(2): 177-16.
- BOURDIEU P. (1979) *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Minuit, Paris (trad. it *La distinzione. Critica sociale del gusto*, il Mulino, Bologna 2001).
- BOURDIEU P. e PASSERON J.C. (1970) *La reproduction Eléments pour une théorie du système d'enseignement*, Minuit, Paris (trad. it. *La riproduzione. Elementi per una teoria del sistema scolastico*, Guaraldi, Rimini 1972).
- BREDA S. (2018), "La dialettica marxiana come critica immanente dell'empiria", in R. Bellofiore e C. M. Fabiani (a cura di), *Marx inattuale*, Efestò, Roma, 131-152.
- BRETON A. (1928) *Nadja*, Gallimard, Paris (trad. it. *Nadja*, Einaudi, Torino 2007).
- BROSSES C. DE (1988[1760]) *Du Culte des dieux fétiches ou parallèle de l'ancienne Religion de l'Égypte avec la actuelle de Nigiritie*, Fayard, Paris (trad. it. *Sul culto degli dei feticci*, Bulzoni, Roma 2000).
- BUTLER J. (1990) *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York – London (trad. it. *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Laterza, Roma – Bari, 2013).
- CALABRESE O. (2011) *Il neobarocco. Forme e dinamiche della cultura contemporanea*, La casa di Usher, Firenze.
- CALONGHI F. (1950), *Dizionario della lingua latina*, Rosenberg & Sellier, Torino.
- CAMPO A. (2015) *Recensione a "Io mi lascio cadere. Estetica e psicoanalisi" di Silvia Vizzardelli*, "Quodlibet": <https://www.quodlibet.it/recensione/1841>. Ultimo accesso: 26/10/2025.
- (2017) *Le cose divengono/La tentazione dello spazio*, "Doppiozero": <https://www.doppiozero.com/la-tentazione-dello-spazio>. Ultimo accesso: 26/10/2025.
- CANEVACCI M. (2007) *Una stupida fatticità. Feticismi visuali tra corpi e metropoli*, Costa & Nolan, Genova.
- CARBONI, M. (2001) "La parola dell'augure. Merleau-Ponty e la 'filosofia del freudismo'", in S. Mistura (a cura di), *Figure del feticismo*, Einaudi, Torino, pp. 262-291.
- CAROTENUTO A. (1994) *Riti e miti della seduzione*, Bompiani, Milano.

- CASSIRER E. (1944) *Essai sur l'homme*, Minuit, Paris (trad. it. Saggi sull'uomo. Introduzione a una filosofia della cultura, Armando, Roma 1968).
- CECCHI D. (2021) *La ripetizione e il sublime. Danto, Lyotard, Warhol e la fine (differita) dell'arte*, "Rivista di Estetica", 77: 43-58.
- CEREDA A. (2010) *Book Reviews: Louis J. Kaplan, "Falsi idoli. Le culture del feticismo"*, "Sociologica", 3: 1-3.
- CHICCHI F. (2023) *Marx, Spinoza e il feticismo delle merci*, "Indiscipline" 5(1): 101-111.
- COMETA M. (2023) *La svolta ecomediale. La mediazione come forma di vita*, Meltemi, Milano.
- COMTE A. (1969[1824]) *Considérations sur la science et les savants*, in Id. *Système de politique positive*, Culture et Civilisation, Bruxelles (trad. it. *Considerazioni filosofiche sulle scienze e gli uomini di scienza*, in Id. *Opuscoli di filosofia sociale e Discorsi sul positivismo*, Sansoni, Firenze 1969).
- (1969a[1830-42]) *Cours de philosophie positive*, Culture et Civilisation, Bruxelles (trad. it. *Corso di filosofia positiva*, Utet, Torino 1967).
- (1969b[1951-54]) *Système de politique positive*, Culture et Civilisation, Bruxelles (trad. it. *Opuscoli di filosofia sociale e Discorsi sul positivismo*, Sansoni, Firenze 1969).
- (1970) *Sur le passage du polythéisme au théisme*, in Id. *Écrits de jeunesse*, la Haye, Paris.
- (1998[1848]) *Discours sur l'ensemble du positivisme*, Garnier-Flammarion, Paris (trad. it. *Discorso preliminare sull'insieme del positivism*, in Id. *Opuscoli di filosofia sociale e Discorsi sul positivismo*, Sansoni, Firenze 1969).
- (2000[1856]), *Synthèse subective*, Fayard, Paris.
- CRICK M. (1982) *Anthropology of Knowledge*, "Annual Review of Anthropology", 11: 287-313.
- CSORDAS T.J. (2004) *Asymptote of the Ineffable: Embodiment, Alterity, and the Theory of Religion*, "Current Anthropology", 45(2): 163-85.
- CUOZZO G. (2012) *Resti del senso. Ripensare il mondo a partire dai rifiuti* (I saggi di Lexia 6), Aracne, Roma.
- DANT T. (1996) *Fetishism and the Social Value of Objects*, "Sociological Review", 44(3): 495-516.
- DANTO A.C. (1981) *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*, Harvard University Press, Cambridge, MA (trad. it. *La trasfigurazione del banale: una filosofia dell'arte*, Laterza, Roma-Bari 2016).

- ____ (1986) *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, NY (trad. it. *La destituzione filosofica dell'arte*, Aesthetica Palermo 2008).
- ____ (2009) *Andy Warhol*, Yale University Press, New Haven-London; (trad. it. *Andy Warhol*, Einaudi, Torino 2010).
- ____ (2013) *What Art Is*, Yale University Press, New Haven-London (trad. it. *Che cos'è l'arte*, Johan&Levi, Milano 2014).
- DE ANGELIS M. (1996) *Social relation, commodity-fetishism and Marx's critique of political economy*, "Review of Radical Political Economy", 28(4): 1-29.
- DEBORD G. (1967) *La Société du spectacle*, Buchet-Chastel, Paris (trad. it. *La società dello spettacolo*, Stampa Alternativa, Roma 2006).
- DE CERTEAU M. (1980) *L'invention du quotidien*, Gallimard, Paris (trad. it. *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma 2009).
- DELEUZE G. (1969) *Logique du sens*, Minuit, Paris (trad. it. *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano 2014).
- ____ (1988) *Le Pli: Leibnitz et le baroque*, Minuit, Paris (trad. it. *La piega. Leibnitz e il barocco*, Einaudi, Torino 2004).
- DE LUCA E. (1994) *Esodo/Nomi*, Feltrinelli, Milano.
- DEMARIA C. e PILUSO F. (2020) *Immaginari premediati. Futuro e consumo del presente nelle narrazioni seriali*, "Versus", 131: 295-312.
- DERRIDA J. (1995) *Mal d'archive*, Galilée, Paris (trad. it. *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Filema, Napoli 1996).
- DESIDERI F. (2001) "Teologia dell'inferno. Walter Benjamin e il feticismo moderno", in S. Mistura (a cura di), *Figure del feticismo*, Einaudi, Torino, pp. 175-196.
- DEWEY J. (1934) *Art as experience*, Minton, Balch & Company, New York, NY (trad. it. *Arte come esperienza*, Aesthetica, Palermo 2007).
- DIAZZI A. (2012) *Scelte d'oggetto: Alcune riflessioni a partire da "Feticci" di Massimo Fusillo*, "Enthymema", 6: 229-32.
- ____ (2013) *La lista impensabile*, "Enthymema", 8: 354-366.
- DIMOULIS D e MILIOS J. (2004) *Commodity fetishism vs. capital fetishism: Marxist interpretations vis-à-vis Marx's analysis in Capital*, "Historical Materialism", 12(3): 3-42.
- DIODATO R. (2011) "Estetica della comunicazione", in R. Diodato e A. Somaini (a cura di), *Estetica dei media e della comunicazione*, il Mulino, Bologna.
- DONDERO M.G. (2020) *I linguaggi dell'immagine. Dalla pittura ai big visual data*, Meltemi, Milano.

- DORFLES G. (1988) *Il feticcio quotidiano*, Feltrinelli, Milano.
- DOUGLAS M. (1984[1966]) *Purity and Danger*, Routledge, New York, NY.
- ECO U. (1975) *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano.
- (1979) *Lector in fabula*, Bompiani, Milano.
- (2009) *La vertigine della lista*, Bompiani, Milano.
- (2007) *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*, Bompiani, Milano.
- ELKS M.E. (1990) *Another Look at Facial Disfigurement*, "Journal of Rehabilitation", 56(1): 36-40.
- ELLEN R. (1988) *Fetishism*, "Man", 23: 213-35.
- ERNST W. (2013) *Digital memory and the archive*, University of Minnesota Press, Minneapolis, MN.
- EUGENI R. (2015) *La condizione postmediale: Media, linguaggi, narrazioni*, Einaudi, Torino.
- FABBRI P. (2014) *Scorie di storia*, "Alfabeta2", 5(34).
- FABIETTI U. (2015) *Materia sacra. Corpi, oggetti, immagini, feticci nella pratica religiosa*, Raffaello Cortina, Milano.
- FERNBACH A. (2002) *Fantasies of Fetishism: From Decadence to the Post-Human*, Rutgers University Press, New Brunswick, NJ.
- FERRANTE A.A. (2022) *Cosa può un compost. Fare con le ecologie femministe e queer*, Sossella, Bologna.
- FERRARO G. (2008) "Antenato totemico e anello di congiunzione: La connessione tra 'sacro' e 'segno' nel pensiero di Émile Durkheim", in N. Dusi e G. Marrone (a cura di), *Destini del sacro: Discorso religioso e semiotica della cultura*, Meltemi, Milano, pp. 73-80.
- FLOCH J.-M. (1990) *Sémiotique, marketing et communication. Sous les signes, les stratégies*, PUF, Paris (trad. it. *Semiotica, marketing e comunicazione. Dietro i segni, le strategie*, Franco Angeli, Milano 2016).
- FONTANILLE J. (2004) *Soma et Séma: Figures du corps*, Maisonneuve & Larose (trad. it. *Figure del corpo*, Meltemi, Milano 2004).
- (2008) *Pratiques sémiotiques*, PUF, Paris (trad. it. *Pratiche semiotiche*, ETS, Pisa 2010).
- FOSTER H. (1993) "The Art of Fetishism: Notes on Dutch Still Life", in E. Apter e W. Pietz (a cura di) *Fetishism as Cultural Discourse*, Cornell University Press, Ithaca, NY.
- FOUCAULT M. (1972) *Histoire de la folie à l'âge classique*, Plon, Paris (trad. it. *Storia della follia nell'età classica*, Rizzoli, Milano 2011).

- FREEMAN A. (2014) *Charles de Brosses and the French Enlightenment origins of religious fetishism*, "Intellectual History Review" 24(2): 203-214.
- FREUD S. (1909, *inedito*) *Zur Genese des Fetischismus* (trad. it. *Per la genesi del feticismo*, in S. Mistura (a cura di), *Figure del feticismo*, Einaudi, Torino 2001, pp. 6-18).
- (1914, *inedito*) *Ein Fall von Fussfetischismus* (trad. it. *Un caso del feticismo del piede*, in S. Mistura (a cura di), *Figure del feticismo*, Einaudi, Torino 2001, pp. 20-29).
- (1942[1905]) *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, in *Gesammelte Werke*, Vol. V, Fisher, Frankfurt am Main (trad. it. *Tre saggi sulla teoria sessuale*, in *Opere di Sigmund Freud*, Vol. IV, Boringhieri, Torino 1970).
- (1943[1910]) *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci* (1910), in *Gesammelte Werke*, Vol. VIII, Fisher, Frankfurt am Main (trad. it. *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci* (1910), in *Opere di Sigmund Freud*, Vol. VI, Boringhieri Torino 1974).
- (1948[1927]) *Fetischismus* (1927), in *Gesammelte Werke*, Vol XIV, Fisher, Frankfurt am Main (trad. it. *Feticismo* (1927), in *Opere di Sigmund Freud*, Vol X, Boringhieri, Torino, 1978).
- FREUD S. e ABRAHAM K. (1969) *Correspondance*, Gallimard, Paris.
- FUSILLO M. (2012) *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, il Mulino, Bologna.
- GARRONI E. (1977) *Ricognizione della semiotica*, Officina, Roma.
- (1986) *Senso e paradosso. L'estetica, filosofia non speciale*, Laterza, Roma-Bari.
- GATTO D. (2017) *La parte maledetta di Georges Bataille*, "La nazione indiana": https://www.nazioneindiana.com/2017/04/01/la-parte-maledetta-georges-bataille/#_ftn5. Ultimo accesso: 26/10/2025.
- GELL A. (1999) *The Art of Anthropology. Essays and Diagrams*, Berg, Oxford-New York.
- GILLE Z. e LEPAWSKY J. (a cura di) (2021) *The Routledge Handbook of Waste Studies*, Routledge, New York, NY.
- GITELMAN L. (2006) *Always Already New: Media, History and the Data of Culture*, MIT Press, Cambridge, MA.
- GIUNTOLI M. (2018) *Smascherare il limite. Indagine semiotica sulla cornice dell'opera*, Tesi di Laurea Magistrale in Semiotica, Università di Bologna.
- GRABHER D. (2005) *Fetishism as social creativity or, Fetishes are gods in the process of construction*, *Anthropological Theory*, 5(4): 407-438.
- GRANATA P. (2012), *Mediabilia. L'arte e l'estetica nell'ecologia dei media*, Fausto Lupetti Editore, Bologna.

- GRAZIOLI E. (2013) *La collezione come forma*, “Nuova informazione bibliografica” 2: 282-310.
- GREIMAS A. (1966) *Sémantique structurale : recherche de méthode*, Larousse, Paris (trad. it. *La semantica strutturale*, Rizzoli, Milano 1968).
- (1970) *Du sens, essais sémiotiques*, Seuil, Paris (trad. it. *Del senso*, Bompiani, Milano 1974).
- GREIMAS A. e COURTÈS J. (1979), *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris (trad. it. *Semiotica: dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, La casa di Usher, Firenze 1986).
- GRUSIN R. (2017) *Radical mediation: Cinema estetica e tecnologie digitali*, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza.
- GUARIENTO T. (2015) *Dal punto di vista delle cose. Rappresentazioni e classificazioni: feticci, enciclopedie, micromondi*, “Roots & Routes. Research on Visual Cultures”, 17.
- GUNNING T. (1995) “An Aesthetic of Astonishment” in L. Williams (a cura di), *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*, Rutgers University Press, New Brunswick, pp. 114-33.
- HALBERTAL M. e MARGALIT A. (1992) *Idolatry*, Harvard University Press, Cambridge, MA.
- HARAWAY D. J. (1991) *A Cyborg Manifesto*, Routledge, New York, NY (trad. it. *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Feltrinelli, Milano 1995).
- (2016) *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene* (trad. it. *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, Nero, Roma 2019).
- HEIDEGGER M. (1957) *Vorträge und Aufsätze*, Verlag Günther Neske, Pfullingen (trad. it. *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 1976)
- HEINRICH M. (2018) “Rileggendo Marx: nuovi testi e nuove prospettive”, in R. Bellofiore e C. M. Fabiani (a cura di), *Marx inattuale*, Efestò, Roma, pp. 71-91.
- HETHERINGTON K. (2004) *Secondhandedness: Consumption, Disposal, and Absent Presence*, “Environment and Planning D: Society and Space”, 22(1):157-173.
- HETHERINGTON K. e LEE N. (2000) *Social order and the blank figure*, “Environment and Planning D: Society and Space”, 18: 169-184.
- HICKSON S. (2020) “Mike Pence’s fly: From Renaissance portraits to Salvador Dalí, artists used flies to make a point about appearances”, *The Conversation*. Ultimo accesso 26/10/2025.

- HJELMSLEV L.T. (1943) *Omkring Sprogteoriens Grundlæggelse*, Munksgaard, Copenhagen (trad.it. *Fondamenti di teoria del linguaggio*, Einaudi, Torino 1968).
- HORNBORG A. (2014) *Technology as Fetish: Marx, Latour, and the cultural foundations of capitalism*, Theory, Culture & Society 31(4): 119-140.
- HUHTAMO E. (1995) "Encapsulated Bodies in Motion: Simulators and the Quest for Total Immersion", in S. Penny (a cura di), *Critical Issues in Electronic Media*, State University of New York Press, Albany, NY, pp. 159-186.
- HUME D. (1757) *Natural History of Religion* (trad. it. *Storia naturale della religione*, Laterza, Roma-Bari 1994).
- IACONO A. (1983) *Sul concetto di "feticismo" in Marx*, "Studi storici" 24: 429-436.
- (1985) *Teorie sul feticismo, il problema filosofico e teorico di un "immenso malinteso"*, Giuffrè, Milano.
- (2001) "L'ambiguo oggetto sostituto. Il feticismo prima di Marx e Freud", in S. Mistura (a cura di), *Figure del feticismo*, Einaudi, Torino, pp. 35-59.
- JAKOBSON R. (1963) *Essais de linguistique générale*, Minuit, Paris (trad. it. *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano 1966)
- JAULIN R. (1967) *La mort Sara: l'ordre de la vie ou la pensée de la mort au Tchad*, Plon, Paris.
- KANT I. (1790) *Kritik der Urteilkraft* (trad. it. *Critica della facoltà di giudizio*, Bompiani, Milano 2004).
- KAPLAN L.J. (1996) *Cultures of fetishism*, Palgrave Macmillan, New York, NY (trad. it. *Falsi idoli. Le culture del feticismo*, Erickson, Gardolo 2008).
- KERÉNYI K. (1962) "Agalma, eikon, eidolon", in E. Castelli (a cura di), *Demitizzazione e immagine*, Cedam, Padova.
- KLECHER C. e GRABHER G.M. (a cura di) (2022), *The Disfigured Face in American Literature, Film, and Television*, Routledge, New York, NY.
- KRAFFT-EBING R. (1886) *Psychopatia sexualis* (trad. it. *Psicopatia sessuale. Perversioni e anomalie*, Edizioni Mediterranee, Roma 1975).
- KRIPS E. (1999) *Fetish: An Erotics of Culture*, Cornell University Press, Ithaca, NY.
- KURLUK E. (1991) *Veronica and Her Cloth*, Blackwell, London (trad. it. *Veronica*, Donzelli, Roma 1993).
- LACAN J. (1974[1948]) "L'aggressività in psicoanalisi (1948)", in Id., *Scritti*, Einaudi, Torino.

- (1986[1959-60]) *Le Séminaire. Livre VII. L'Ethique de la psychanalyse 1959-1960*, Seuil, Paris (trad. it *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi 1959-1960*, Einaudi, Torino 1986).
- LA CECLA F. (1991), "Oggetti anima, oggetti feticci", in AA. VV., *Rebus sic...*, Alessi, Milano, pp. 141-249.
- LA GRASSA G. (2009), *Il carattere di "feticcio" della merce*, "Arianna Editrice": https://www.ariannaeditrice.it/articolo.php?id_articolo=24545. Ultimo accesso: 26/10/2025.
- LANDOWSKI E. (1989) *Essais de socio-sémiotique. La Société réfléchie*, Seuil, Paris (trad. it. *La società riflessa. Saggi di sociosemiotica*, Meltemi, Milano 2003).
- LANHAM R. (1993) *The Electronic Word: Democracy, Technology, and the Arts*, University of Chicago Press, Chicago, IL.
- LATOUR B. (1987) *Science in Action. How to Follow Scientists and Engineers through Society*, Cambridge University Press, Cambridge (trad. it. *La scienza in azione. Introduzione alla sociologia delle scienze*, Edizioni di Comunità, Milano 1998).
- (1991) *Nous n'avons jamais été modernes*, Éditions La Découverte, Paris (trad. it *Non siamo mai stati moderni*, Elèuthera, Milano 2015).
- (1996) *Petite réflexion sur le culte moderne des dieux faitiches*, Les Empêcheurs de penser en rond, Paris (trad. it. *Il culto moderno dei fatticci*, Meltemi, Milano 2017).
- (2002) "Una Sociologia senza Oggetto? Note sull'Interoggettività", in E. Landowski e G. Marrone (a cura di), *La Società degli Oggetti. Problemi di Interoggettività*, Meltemi, Milano.
- (2005) *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford University Press, Oxford, NY (trad. it. *Riassemblare il sociale. Actor Network Theory*, Meltemi, Milano 2022).
- (2015) *Face à Gaïa. Huit conférences sur le nouveau régime climatique*, La Découverte, Paris. (trad. it. *La sfida di Gaia. Il nuovo regime climatico*, Meltemi, Milano 2020).
- LEFEBVRE H. (1987) *The Everyday and Everydayness*, "Yale French Studies" (*Everyday life*), 73: 7-11.
- (1947) *Critique de la vie quotidienne*, Grasset, Paris (trad. it. *Critica della vita quotidiana*, Edizioni Dedalo, Bari 1977).
- (2017) *Prefazione*, "Lexia. Rivista di semiotica" (*Aspettualità*, a cura di M. Leone), 27-28: 9-16.
- (a cura di) (2021) *Volti Artificiali* [Lexia 27-28], Aracne, Roma.

- (2022) “Metavolti. Volti a metà e volti meta”, in Id. (a cura di), *Meta-volto*, Digital Facets Press, Torino, pp. 4-17.
- LEROI-GOURHAN A. (1964) *Le geste et la parole*, Albin Michel, Paris (trad. it. *Il gesto e la parola*, Einaudi, Torino 1977).
- LEVIN C. (1984) *Baudrillard, Critical Theory, and Psychoanalysis*, “Canadian Journal of Political and Social Theory”, 8(1): 35-52.
- LEVINAS E. (1961) *Totalité et infini: Essai sur l'extériorité*, Martinus Nijhoff (trad. it. *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*, Jaca Book, Milano 2010).
- LÉVY P. (1990) *Les technologies de l'intelligence. L'avenir de la pensée à l'ère informatique*, La Découverte, Paris (trad. it. *Le tecnologia dell'intelligenza. Il futuro del pensiero nell'era dell'informatica*, Ombre corte, Verona 2000).
- LOBACCARO L. (2025, in uscita) “Rifiuto come spossessamento, inquinamento come appropriazione. Alcune riflessioni semiotiche a partire dagli scritti di Michel Serres”, in F. Piluso e C. Robuschi (a cura di), *Culture e pratiche dell'upcycling*, Aracne, Roma.
- LOTMAN J. (1985) *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo tra strutture pensanti*, Marsilio, Venezia.
- LUHMANN N. (1992) *What is communication?* “Communication Theory”, 2(3): 251-258.
- LUKACS G. (1923) *Geschichte und Klassenbewußtsein*, Malik, Berlin (trad. it. *Storia e coscienza di classe*, Milano, Sugarco).
- MACGAFFEY W. (1990) *The Personhood of Ritual Objects: Kongo Minkisi*, “Etnofoor”, 3(1): 45-61.
- MACHEREY P. (2008) “Marx dematerializzato, o lo spirito di Derrida”, in J. Derrida (a cura di), *Marx & Sons. Politica, spettralità, decostruzione*, Mimesis, Milano, pp. 23-32.
- MAIELLO A. (2020) *Mondi in serie. L'epoca postmediale delle serie TV*, Pellegrino, Cosenza.
- MARIN L. (1986) *La parole mangée et autres essais théologico-politiques*, Klincksieck, Paris.
- (1993) *De la représentation*, Seuil, Paris (trad. it. *Della rappresentazione*, Mimesis, Milano 2014).
- MARINELLI A. (2003), “Prefazione”, in J. D. Bolter e R. Grusin, *Remediation: Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini, Milano, 11-20.
- MARVIN C. (1988), *When Old Technologies Were New: Thinking About Electric Communication in the Late Nineteenth Century*, Oxford University Press, Oxford.

- MARX, K. (1953[1939]) *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie*, Dietz Verlag, Berlin (trad. it. *Lineamenti fondamentali della critica dell'economia politica*, La Nuova Italia, Firenze 1970).
- (1962[1876]) *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Buch I: Der Produktionsprozeß des Kapitals*, in K. Marx e F. Engels, *Werke*, Dietz Verlag, Berlin (trad. it. *Il Capitale. Critica dell'economia politica. Libro primo. Il processo di produzione del capitale*, Editori Riuniti, Roma 1991).
- (1964[1932]) *Ökonomisch-philosophischen Manuskripte (1844)*, in K. Marx e F. Engels, *Werke*, Dietz Verlag, Berlin (trad. it. *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, in Id. *Scritti inediti di economia politica*, Editori Riuniti, Roma 1963).
- (1968[1842]) *Debatten über Holzdiebstahls gesetz (1842)*, in K. Marx e F. Engels, *Werke*, Dietz Verlag, Berlin (trad. it. *Dibattiti sulla legge sui furti di legna*, in Id. *Scritti politici giovanili*, Einaudi, Torino 1950).
- (1976[1890]) *L'analisi della forma di valore*, Laterza, Roma-Bari.
- (1983[1876]) *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Buch I: Der Produktionsprozeß des Kapitals*, in K. Marx e F. Engels, *Mega²*, Dietz Verlag, Berlin (trad. it. *Il Capitale. Critica dell'economia politica* Voll. I e II, La città del sole, Napoli 2011).
- (1991[1890]) *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Buch I: Der Produktionsprozeß des Kapitals*, in K. Marx e F. Engels, *Mega²*, Dietz Verlag, Berlin (trad. it. *Il Capitale. Critica dell'economia politica*, Vol. I, Utet, Torino 2009).
- MAUSS M. (1925) *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, "L'Année sociologique" 1923-1924 (trad. it: *Saggio sul dono. Forma e motivo dello scambio nelle società arcaiche*, Einaudi, Torino 1965).
- (1969[1907]) *Euvres*, Vol. II, Minuit, Paris.
- MAZZUCHELLI F. (2022) "Lasciare rifiuti. La scoria radioattiva come (anti)patrimonio", *Ereditare. Semiotica del patrimonio culturale*, Circolo Semiologico siciliano, Palermo: <https://www.circolosemiologicosiciliano.it/ereditare/lasciare-rifiuti-la-scoria-radioattiva-come-anti-patrimonio/>. Ultimo accesso: 26/10/2025.
- MCLUHAN, M. (1964) *Understanding Media: The Extensions of Man*, McGraw-Hill, New York (trad. it. *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano 1967).
- MCNAUGHTAN H. (2012) *Distinctive consumption and popular anti-consumerism: The case of Wall-E*, "Journal of Media and Cultural Studies", 26(5): 753-766.

- MERLEAU-PONTY M. (1945) *Le doute de Cézanne*, "Fontaine", 7: 80-100 (trad. it. "Il dubbio di Cézanne" in M. Merelau-Ponty, *Senso e non senso*, Garzanti, Milano 1974, pp. 27-44).
- (1945a) *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris (trad. it. *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003).
- (1964) *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris (trad. it. *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 1993).
- MILLER D. (1987) *Material Culture and Mass Consumption*. Blackwell, Oxford.
- (1990) *Persons and Blue Jeans: Beyond Fetishism*, "Etnofoor", 3(1): 97-111.
- MISTURA S. (2001) "Introduzione", in Id. (a cura di), *Figure del feticismo*, Einaudi, Torino, pp. vii-xxvi.
- MITTELL J. (2006) *Narrative Complexity in Contemporary American Television*, in "The Velvet Light Trap", 58: 29-40 (trad. it. "La complessità narrativa nella televisione americana contemporanea", in V. Innocenti e G. Pescatore (a cura di), *Le nuove forme della serialità televisiva*, Archetipolibri, Bologna 2008, pp. 121-131).
- (2015) *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York University Press, New York, NY (trad. it. *Complex TV. Teorie e tecniche dello storytelling delle serie tv*, minimum fax, Roma 2017).
- MONTANI P. (2005) "Introduzione. Arte e tecnica: vecchie e nuove forme di dissidio e alleanza", in M. Carboni e P. Montani (a cura di), *Lo stato dell'arte. L'esperienza estetica nell'era della tecnica*, Laterza, Roma-Bari, pp. 5-18.
- (2005a) "L'impatto sull'estetica", in M. Carboni e P. Montani (a cura di), *Lo stato dell'arte. L'esperienza estetica nell'era della tecnica*, Laterza, Roma-Bari, pp. 65-71.
- (2013) *Le condizioni estetiche (e tecniche) del riferimento*, "E/C. Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici", 17: 145-149.
- (2014) *Tecnologie della sensibilità*, Raffaello Cortina.
- MULLINS P.R. (2014) *The Banality of Everyday Consumption: Collecting Contemporary Urban Materiality*, "Museum Anthropology", 37(1): 46-50.
- MUNRO R. (1995) "The disposal of the meal", in D. Marshall (a cura di), *Food Choices*, Blackie Academic and Professional, London, pp. 313-325.
- (1997) "Ideas of difference: stability, social spaces and the labour of division", in K. Hetherington e R. Munro (a cura di), *Ideas of Difference*, Blackwell, Oxford, pp. 3-26.

- (1998) *Disposal of the X gap: the production and consumption of accounting research and practical accounting systems*, “Advances in Public Interest Accounting”, 7: 139-159.
- NANNI L. (2012) *Il silenzio di Hermes*, Meltemi, Milano.
- NATALE S. (2012) *Fantasie mediali: Storia dei media e la sfida dell'immaginario*, “Studi culturali”, 12(2): 1-15.
- ORLANDO F. (2015) *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Einaudi, Torino.
- ORTOLEVA P. (1996) *Vite geniali: Sulle biografie aneddotiche degli inventori*, “Intersezioni”, 1: 41-61.
- (2009) *Il secolo dei media: Riti, abitudini, mitologie*, il Saggiatore, Milano.
- (2019) *Miti a bassa intensità*, Einaudi, Torino.
- PANOFSKY E. (1927) *Die Perspektive als “symbolische Form”*, Vorträge, Leipzig-Berlin (trad. it. *La prospettiva come “forma simbolica” e altri scritti*, Feltrinelli, Milano 1966).
- PERNIOLA M. (1995) *Il sex appeal dell'inorganico*, Einaudi, Torino.
- PIETZ W. (1986) *The Problem of Fetish I*, “Res. Anthropology and Aesthetics” 9: 5-17.
- (1987) *The Problem of Fetish II*, “Res. Anthropology and Aesthetics” 13: 23-47.
- (1993) “Fetishism and Materialism: The Limits of Theory.” in E. Apter and W. Pietz (a cura di) *Fetishism as Cultural Discourse*, Cornell University Press, NY, pp. 119-151.
- PILUSO F. (2020) *Omologie e Differenze tra Rossi-Landi e Baudrillard: Dinamiche Storiche e Prospettiche tra Forma-Segno e Forma-Merce*, “Filosofi(e)Semiotiche”, 6(2): 112-123.
- (2023) *Come d'incanto: Il nostalgico ritorno del futuro negli immaginari premediati*, “Carte Semiotiche” (Scene della nostalgia, a cura di M. Panico), 9: 57-72.
- (2023a) *Collecting objects, becoming human subjects: The fetishism of collection in modern myths and narratives*, “Punctum” (*The Meaning of Collections between Media and Practices*, a cura di G. Marino e B. Surace) 9(1): 153-170.
- (2024) “Il senso emerso. L'esperienza del sacro attraverso i media-fetici”, in M. Leone (a cura di), *Il senso immerso. Libertà e smarrimenti del corpo digitale* (I saggi di Lexia 59), Aracne, Roma, pp. 309-336.
- (2024a) *From Disfigured Face to Visage. An Alternative Story of the Artistic Portrait*, “Reti, saperi, linguaggi”, 2024/2: 395-408.

- PILUSO F. e PELUSI F. (2023) *Bodies of the Future. Il farsi senso della materia*, "E/C. Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici", 38: 244-257.
- PILUSO F. e ROBUSCHI C. (a cura di) (2025 *in uscita*), *Culture e pratiche dell'upcycling*, Aracne, Roma.
- PINOTTI A. (2020) *Alla soglia dell'immagine: Da Narciso alla realtà virtuale*, Einaudi, Torino.
- POLLERI M. (2015) *Figure del feticismo nel Capitale di Marx*, Tesi di Laurea in Filosofia della Storia, Università degli Studi di Torino.
- POOL R. (1990) *Fetishism Deconstructed*, "Etnofoor", 3(1): 114-127.
- PORTER J.I. (1997) "Foreword", in D. T. Mitchell e S. L. Snyder (a cura di), *The Body and Physical Difference: Discourses of Disability*, University of Michigan Press, Ann Arbor, MI, pp. xiii-xvi.
- PRECIADO P.B. (2002) *Manifiesto contra-sexual*, Simancas, Madrid (trad. it *Manifiesto controsessuale*, Fandango, Roma).
- PRONI G. (1990) *Introduzione a Peirce*, Bompiani, Milano.
- (2012) *La lista della spesa e altri progetti. Semiotica, design e comportamenti delle persone*, Franco Angeli, Milano.
- PROUST M. (1913-27) *À la recherche du temps perdu*, Grasset, Paris (trad. it. *Alla ricerca del tempo perduto*, Einaudi, Torino 2017).
- RASHI DI TROYES (1985) *Commento alla genesi*, Marietti, Genova.
- REY-FLAUD H. (1994), *Comment Freud inventa le fétichisme... et réinventa la psychanalyse*, Payot, Paris.
- RICCI P. (2008) "Mangiare il sacro. Toccare il santo", in N. Dusi e G. Marone (a cura di), *Destini del sacro: Discorso religioso e semiotica della cultura*, Meltemi, Milano, pp. 297-303.
- RIGHI R. e TORRICELLI B.M. (2001) "Savie allucinazioni. Le teorie del feticismo di Auguste Comte" in S. Mistura (a cura di), *Figure del feticismo*, Einaudi, Torino, pp. 74-102.
- RIZZI A. (2002) *Mario Praz: Le ragioni di un collezionismo*, "Saggi e Memorie di storia dell'arte", 26: 517-557.
- ROSSI-LANDI F. (1968) *Il linguaggio come lavoro e come mercato*, Bompiani, Milano.
- (1970-71, *inedito*) *Linguistica ed economia*, Archivio Rossi-Landi, Università degli Studi di Padova.
- (1972) *Semiotica e ideologia*, Bompiani, Milano.
- (1985) *Metodica filosofica e scienza dei segni*, Bompiani, Milano.
- ROZZONI C. (2012) *La "superficialità" del Pop. Dall'ironia di Duchamp all'umorismo di Warhol*, "Itinera", 4: 188-212.

- RUBIN I. I. (1976[1928]) *Saggi sulla teoria del valore di Marx*, Feltrinelli, Milano.
- SALERNO D. (2012) “Forme della memoria e della commemorazione. Ricordare la strage di Ustica”, in M. Serra (a cura di), *Entorno a la semiotica de la cultura*, Editorial Fragua - Fundacion Ortega-Marañon, Madrid, pp. 245-256.
- SANSI-ROCA R. (2005) *The hidden life of stones. Historicity, materiality and the value of candoblé objects in Bahia*, “Journal of Material Culture”, 10(2): 139-156.
- (2015) “Fetishism”, in W. Right (a cura di) *International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences*, Vol. IX, Elsevier, Amsterdam, pp. 105-110.
- SANTANGELO A. e LEONE M. (a cura di) (2023) *Semiotica e intelligenza artificiale* (I saggi di Lexia 48), Roma, Aracne.
- SAUSSURE F. DE (1916) *Cours de linguistique générale*, Payot, Lausanne-Paris (trad. it. *Corso di linguistica generale*, Laterza, Roma-Bari 1967).
- SCONCE J. (2000) *Haunted Media. Electronic Presence from Telegraph to Television*, Duke University Press, Durham, NC.
- SERRES M. (2001) *Hominescence*, Le Pommier, Paris.
- (2008) *Le Mal propre: polluer pour s'approprier?*, Le Pommier, Paris (trad. it. *Il mal sano. Contaminiamo per possedere?*, il Melangolo, Genova 2009).
- SIMONI F. (2022) *Il rapporto sociale “che si presenta in una cosa”. Legge del valore, carattere di feticcio e metodo della critica dell'economia politica*, “Consecutio rerum”, 12: 285-303.
- SMITH A (1795) *History of Astronomy* (trad. it. *Storia dell'astronomia*, in Id. *Saggi filosofici*, Franco Angeli, Milano 1984).
- STENGERS I. (1996) *Cosmopolitique I: “La guerre des sciences”*, Les Empêcheurs de penser en rond, Paris.
- STOICHITA V.I. (2006) *L'effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, il Saggiatore, Milano.
- STRASSER S. (1999) *Waste and Want. A Social History of Trash*, Metropolitan Books, New York, NY.
- STRATE L. (2007) “Il tempo, la memoria e l'ecologia dei media”, in E. Agazzi e V. Fortunati (a cura di), *Memoria e saperi. Percorsi transdisciplinari*, Meltemi, Milano, 379-397.
- STURKEN M., THOMAS D. e BALL-ROKEACH S.J. (2004) *Technological Visions: The Hopes and Fears that Shape New Technologies*, Temple University Press, Philadelphia, PA.

- TAUSSIG M. (1980) *The Devil and Commodity Fetishism in South America*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, NC (trad. it. *Il diavolo e il feticismo della merce. Antropologia dell'alienazione nel "patto col diavolo"*, Derive e Approdi, Roma 2017).
- THOMPSON S. (2020) *On the interpassivity of collecting*. "Psychoanalysis, Culture & Society", 25: 652–669.
- THOMPSON M. (1979) *Rubbish Theory: The Creation and Destruction of Value*, Oxford University Press, New York, NY.
- TRONTI M. (2001) "I 'grilli' della merce", in S. Mistura (a cura di), *Figure del feticismo*, Einaudi, Torino, pp. 103–122.
- VANNONI M. (2025) *Passi di lato, l'avventura semiotica di Louis Marin*, Edizioni Museo Pasqualino, Palermo.
- VIZZARDELLI S. (2014) *Io mi lascio cadere. Estetica e psicoanalisi*, Quodilibet, Macerata.
- VIZZARDELLI S. e DE FILIPPIS V. (2016) *La tentazione dello spazio. Estetica e psicoanalisi dell'inorganico*, Orthotes, Napoli.
- VOLLI U. (1997) *Fascini. Feticismi e altre idolatrie*, Feltrinelli, Milano.
- VOTO C. (2025, in uscita) *Archiving Faces, Performing Identities. Designing Facial Data from Physiognomic Graphic Portraits to Machine-Learning Datasets*, Routledge, Routledge, New York, NY.
- WAYNE M. (2005) *Fetishism and ideology: A reply to Dimoulis and Milios*, "Historical Materialism", 13(3): 193–218.
- WOLTON D. (1997) *Penser la communication*, Garnier-Flammarion, Parigi.
- WORRINGER, W. (1908) *Abstraktion und Einfühlung*, Piper, Munchen (trad. it. *Astrazione e empatia. Un contributo alla psicologia dello stile*, Einaudi, Torino 2008).
- WRAY M. (1998) *Fetishizing the fetish*, "Bad Subject" #41: <http://bad.eserver.org/issues/1998/41/wray.html>. Ultimo accesso: 26/10/2025.
- ŽIŽEK S. (2008) *In Defense of Lost Causes*, Verso, London-New York (trad. it. *In difesa delle cause perse. Materiali per la rivoluzione globale*, Ponte alle Grazie, Milano 2009).
- ZORZELLA CAPPI C. (2015) *Sistemi linguistici e sistemi economici: analisi di un'omologia*, "Ocula", 16: 1–14.

I SAGGI DI LEXIA

1. Gian Marco DE MARIA (a cura di)
Ieri, oggi, domani. Studi sulla previsione nelle scienze umane
ISBN 978-88-548-4184-0, formato 17 × 24 cm, 172 pagine, 11 euro
2. Alessandra LUCIANO
Anime allo specchio. Le mirouer des simples ames di Marguerite Porete
ISBN 978-88-548-4426-1, formato 17 × 24 cm, 168 pagine, 12 euro
3. Leonardo CAFFO
Soltanto per loro. Un manifesto per l'animalità attraverso la politica e la filosofia
ISBN 978-88-548-4510-7, formato 17 × 24 cm, 108 pagine, 10 euro
4. Jenny PONZO
Lingue angeliche e discorsi fondamentalisti. Alla ricerca di uno stile interpretativo
ISBN 978-88-548-4732-3, formato 17 × 24 cm, 356 pagine, 20 euro
5. Gian Marco DE MARIA, Antonio SANTANGELO (a cura di)
La TV o l'uomo immaginario
ISBN 978-88-548-5073-6, formato 17 × 24 cm, 228 pagine, 15 euro
6. Guido FERRARO
Fondamenti di teoria sociosemiotica. La visione "neoclassica"
ISBN 978-88-548-5432-1, formato 17 × 24 cm, 200 pagine, 12 euro
7. Piero POLIDORO
Umberto Eco e il dibattito sull'iconismo
ISBN 978-88-548-5267-9, formato 17 × 24 cm, 112 pagine, 9 euro
8. Antonio SANTANGELO
Le radici della televisione intermediale. Comprendere le trasformazioni del linguaggio della TV
ISBN 978-88-548-5481-9, formato 17 × 24 cm, 244 pagine, 19 euro
9. Gianluca CUOZZO
Resti del senso. Ripensare il mondo a partire dai rifiuti
ISBN 978-88-548-5231-0, formato 17 × 24 cm, 204 pagine, 14 euro
10. Guido FERRARO, Antonio SANTANGELO (a cura di)
Uno sguardo più attento. I dispositivi di senso dei testi cinematografici
ISBN 978-88-548-6330-9, formato 17 × 24 cm, 208 pagine, 13 euro

11. Massimo LEONE, Isabella PEZZINI (a cura di)
Semiotica delle soggettività
ISBN 978-88-548-6329-3, formato 17 × 24 cm, 464 pagine, 30 euro
12. Roberto MASTROIANNI (a cura di)
Writing the city. Scrivere la città Graffitiismo, immaginario urbano e Street Art
ISBN 978-88-548-6369-9, formato 17 × 24 cm, 284 pagine, 16 euro
13. Massimo LEONE
Annunciazioni. Percorsi di semiotica della religione
ISBN 978-88-548-6392-7, formato 17 × 24 cm, 2 tomi, 1000 pagine, 53 euro
14. Antonio SANTANGELO
Sociosemiotica dell'audiovisivo
ISBN 978-88-548-6460-3, formato 17 × 24 cm, 216 pagine, 14 euro
15. Mario DE PAOLI, Alessandro PESAVENTO
La signora del piano di sopra. Struttura semantica di un percorso narrativo onirico
ISBN 978-88-548-6784-0, formato 17 × 24 cm, 88 pagine, 9 euro
16. Jenny PONZO
La narrativa di argomento risorgimentale (1948–2011). Tomo I. Sistemi di valori e ruoli tematici. Tomo II. Analisi semiotica dei personaggi
ISBN 978-88-548-7751-1, formato 17 × 24 cm, 2 tomi, 788 pagine, 45 euro
17. Guido FERRARO, Alice GIANNITRAPANI, Gianfranco MARRONE, Stefano TRANI (a cura di)
Dire la Natura. Ambiente e significazione
ISBN 978-88-548-8662-9, formato 17 × 24 cm, 488 pagine, 28 euro
18. Massimo LEONE
Signatim. Profili di semiotica della cultura
ISBN 978-88-548-8730-5, formato 17 × 24 cm, 688 pagine, 40 euro
19. Massimo LEONE, Henri DE RIEDMATTEN, Victor I. STOICHITA
*Il sistema del velo / Système du voile.
Trasparenze e opacità nell'arte moderna e contemporanea / Transparence et opacité dans l'art moderne et contemporain*
ISBN 978-88-548-8838-8, formato 17 × 24 cm, 344 pagine, 26 euro
20. Mattia THIBAUT (a cura di)
Gamification urbana. Letture e riscritture ludiche degli spazi cittadini
ISBN 978-88-548-9288-0, formato 17 × 24 cm, 280 pagine, 20 euro

21. Ugo VOLLI
Alla periferia del senso. Esplorazioni semiotiche
ISBN 978-88-548-9465-5, formato 17 × 24 cm, 380 pagine, 22 euro
22. Giampaolo PRONI
La semiotica di Charles S. Peirce. Il sistema e l'evoluzione
ISBN 978-88-255-0064-6, formato 17 × 24 cm, 480 pagine, 22 euro
23. Guido FERRARO, Antonio SANTANGELO (a cura di)
I sensi del testo. Percorsi interpretativi tra la superficie e il profondo
ISBN 978-88-255-0060-8, formato 17 × 24 cm, 208 pagine, 12 euro
24. Marianna BOERO
Linguaggi del consumo. Segni, luoghi, pratiche, identità
ISBN 978-88-255-0130-8, formato 17 × 24 cm, 192 pagine, 16 euro
25. Guido FERRARO (a cura di)
Narrazione e realtà. Il senso degli eventi
ISBN 978-88-255-0560-3, formato 17 × 24 cm, 244 pagine, 15 euro
26. Alessandro PRATO (a cura di)
Comunicazione e potere. Le strategie retoriche e mediatiche per il controllo del consenso
ISBN 978-88-255-0942-7, formato 17 × 24 cm, 164 pagine, 12 euro
27. Vitaliana ROCCA
La voce dell'immagine. Parola poetica e arti visive nei Neue Gedichte di Rilke
ISBN 978-88-255-0973-1, formato 17 × 24 cm, 176 pagine, 12 euro
28. Vincenzo IDONE CASSONE, Bruno SURACE, Mattia THIBAUT (a cura di)
I discorsi della fine. Catastrofi, disastri, apocalissi
ISBN 978-88-255-1346-2, formato 17 × 24 cm, 260 pagine, 18 euro
29. Patrícia BRANCO, Nadirsyah HOSEN, Massimo LEONE, Richard MOHR (edited by)
Tools of Meaning. Representation, Objects, and Agency in the Technologies of Law and Religion
ISBN 978-88-255-1867-2, formato 17 × 24 cm, 296 pagine, 18 euro
30. Simona STANO
I sensi del cibo. Elementi di semiotica dell'alimentazione
ISBN 978-88-255-2096-5, formato 17 × 24 cm, 228 pagine, 18 euro
31. Guido FERRARO
Semiotica 3.0. 50 idee chiave per un rilancio della scienza della significazione
ISBN 978-88-255-2318-8, formato 17 × 24 cm, 308 pagine, 18 euro

32. Simone GAROFALO
Narrarsi in salvo. Semiosi e antropo-poiesi in due buddhismi giapponesi
ISBN 978-88-255-2368-3, formato 17 × 24 cm, 516 pagine, 26 euro
33. Massimo LEONE
Il programma scientifico della semiotica. Scritti in onore di Ugo Volli
ISBN 978-88-255-2763-6, formato 17 × 24 cm, 228 pagine, 18 euro
34. Massimo LEONE, Bruno SURACE, Jun ZENG (edited by)
The Waterfall and the Fountain. Comparative Semiotic Essays on Contemporary Arts in China
ISBN 978-88-255-2787-2, formato 17 × 24 cm, 360 pagine, 25 euro
35. Jenny PONZO, Mattia THIBAUT, Vincenzo IDONE CASSONE (a cura di)
Languagescapes. Ancient and Artificial Languages in Today's Culture
ISBN 978-88-255-2958-6, formato 17 × 24 cm, 236 pagine, 22 euro
36. Andrea MAZZOLA
Trasumano mon amour. Note sul movimento H+ (scritti 2015-2019)
Prefazione di Riccardo de Biase
Traduzione di Annamaria Di Gioia, Federica Fiasca, Francesco Tagliavia, Giorgio Cristina
ISBN 978-88-255-3029-2, formato 17 × 24 cm, 288 pagine, 18 euro
37. Mattia THIBAUT
Ludosemiotica. Il gioco tra segni, testi, pratiche e discorsi
Prefazione di Ugo Volli
ISBN 978-88-255-3212-8, formato 17 × 24 cm, 236 pagine, 16 euro
38. Massimo LEONE
Colpire nel segno. La semiotica dell'irragionevole
ISBN 978-88-255-3381-1, formato 17 × 24 cm, 252 pagine, 18 euro
39. Massimo LEONE
Scevà. Parasemiotiche
ISBN 978-88-255-3455-9, formato 17 × 24 cm, 236 pagine, 16 euro
40. Federico BIGGIO, Victoria DOS SANTOS, Gianmarco Thierry GIULIANA (eds.)
Meaning-Making in Extended Reality. Senso e Virtualità
ISBN 978-88-255-3432-0, formato 17 × 24 cm, 336 pagine, 22 euro
41. Gabriele MARINO
Frammenti di un disco incantato. Teorie semiotiche, testualità e generi musicali
Prefazione di Andrea Valle
Postfazione di Ugo Volli
ISBN 978-88-255-3586-0, formato 17 × 24 cm, 244 pagine, 17 euro

42. Xianzhang ZHAO
Text – Image Theory: Comparative Semiotic Studies on Chinese Traditional Literature and Arts
ISBN 979-12-5994-008-7, formato 17 × 24 cm, 288 pagine, 22 euro
43. Cristina VOTO
Monstruos audiovisuales. Agentividad, movimiento y morfología
Prefazione di Massimo Leone
ISBN 979-12-5994-419-1, formato 17 × 24 cm, 108 pagine, 10 euro
44. Silvia BARBOTTO, Cristina VOTO, Massimo LEONE (eds.)
Rostrosferas de America Latina. Culturas, traducciones y mestizajes
ISBN 979-12-5994-921-9, formato 17 × 24 cm, 212 pagine, 18 euro
45. Jenny PONZO, Francesco GALOFARO (a cura di)
Autobiografie spirituali
ISBN 979-12-5994-878-6, formato 17 × 24 cm, 280 pagine, 16 euro
46. Massimo LEONE, Cristina VOTO (a cura di)
I cronotopi del volto
ISBN 979-12-218-0270-2, formato 17 × 24 cm, 260 pagine, 20 euro
47. Roberto FLORES
Magia Publicitaria. Semiótica de la eficacia simbólica
ISBN 979-12-218-0313-6, formato 17 × 24 cm, 184 pagine, 14 euro
48. Antonio SANTANGELO, Massimo LEONE (a cura di)
Semiotica e intelligenza artificiale
ISBN 979-12-218-0429-4, formato 17 × 24 cm, 308 pagine, 22 euro
49. Jenny PONZO, Simona STANO (a cura di)
Nuovi media
ISBN 979-12-218-0521-5, formato 17 × 24 cm, 288 pagine, 16 euro
50. Gianmarco THIERRY GIULIANA, Massimo LEONE (éds.)
Sémiotique du visage futur
ISBN 979-12-218-0492-8, formato 17 × 24 cm, 200 pagine, 18 euro
51. José Luis FERNÁNDEZ, Massimo LEONE, Elsa SORO, Cristina VOTO (a cura di)
Rostrotopías. Mitos, narrativas y obsesiones de las plataformas digitales
ISBN 979-12-218-0853-7, formato 17 × 24 cm, 246 pagine, 24 euro
52. Massimo LEONE (a cura di)
Il senso impervio. Vette e abissi dell'interpretazione estrema
ISBN 979-12-218-0972-5, formato 17 × 24 cm, 442 pagine, 30 euro

53. Jenny PONZO, Simona STANO (a cura di)
I media e le icone culturali
ISBN 979-12-218-1144-5, formato 17 × 24 cm, 228 pagine, 22 euro
54. Mario DE PAOLI
L'evoluzione delle specie semiotiche. Biologia dell'evoluzione, semiotica e informazione quantistica
ISBN 979-12-218-1268-8, formato 17 × 24 cm, 164 pagine, 16 euro
55. Silvia BARBOTTO FORZANO
SENSI inVERSI. Gradienti narrativi, creatività collettiva, media espansi e incorporati
Prefazione di Maria Giulia Dondero
Postfazione di Sara Hejazi
ISBN 979-12-218-1480-4, formato 17 × 24 cm, 164 pagine, 18 euro
56. Angelo DI CATERINO
L'ambiguità del credere. Semiotica e antropologia dei processi epistemici
ISBN 979-12-218-1534-4, formato 17 × 24 cm, 140 pagine, 14 euro
57. Gianmarco Thierry GIULIANA
Il videogioco come linguaggio della realtà. Introduzione a una nuova prospettiva semiotica. Volume 1
ISBN 979-12-218-1528-3, formato 17 × 24 cm, 380 pagine, 26 euro
58. Ludovic CHATENET, Gianmarco Thierry GIULIANA (a cura di)
Semioverses. Pour une sémiotique des mondes virtuels et numériques
ISBN 979-12-218-1612-9, formato 17 × 24 cm, 248 pagine, 22 euro
59. Massimo LEONE (a cura di)
Il senso immerso. Libertà e smarrimenti del corpo digitale
ISBN 979-12-218-1652-5, formato 17 × 24 cm, 652 pagine, 38 euro
60. Massimo LEONE, Francesco PILUSO (a cura di)
Semiotica dei filtri
ISBN 979-12-218-1805-5, formato 17 × 24 cm, 244 pagine, 21 euro
61. Jenny PONZO, Simona STANO (a cura di)
Nuove tecnologie digitali e immersive. Valori, pratiche, significati culturali e terapeutici
ISBN 979-12-218-1919-9, formato 17 × 24 cm, 236 pagine, 20 euro

62. Pietro RESTANEO

Dalla struttura al sistema. Lotman e la storia delle idee In Urss

ISBN 979-12-218-2294-6, formato 17 × 24 cm, 244 pagine, 19 euro

63. Francesco PILUSO

Semiotica e feticismo. Per/Verso il valore delle cose

ISBN 979-12-218-2321-9, formato 17 × 24 cm, 256 pagine, 19 euro

Finito di stampare nel mese di novembre del 2025
dalla tipografia «The Factory S.r.l.»
via Tiburtina, 912 – 00156 Roma

SEMIOTICA E FETICISMO

PER/VERSO IL VALORE DELLE COSE

Semiotica e feticismo porta avanti un'indagine su una serie di oggetti *al di sopra di ogni sospetto*, il cui fascino discreto sembra però di gran lunga superare il loro aspetto inerme. Si tratta dei cosiddetti *feticci*: materiale di culto e rituali profani, fonte d'attrazione perversa e mira di uno sguardo obliquo, fatalmente sedotto e deviato dal senso comune. È infatti ai margini del dominio semiotico, tra gli scarti della significazione, che il feticcio prende forma e *vita*. A partire da questa frontiera, lungo i tradizionali campi di manifestazione del feticismo, l'indagine si muoverà nel tentativo parziale di comprendere e a nostra volta catturare il senso eccedente di questo fenomeno paranormale.



FRANCESCO PILUSO

Ricercatore in semiotica presso l'Università di Torino. È stato assegnista di ricerca per il progetto PRIN *Cult-Up: Upcycling and Cultural Heritage* e in precedenza per il progetto ERC *Facets*. Si occupa principalmente di cultura visuale, comunicazione e media, da una prospettiva semiotica. I risultati della sua ricerca sono stati pubblicati in diverse riviste accademiche di semiotica, estetica e filosofia del linguaggio. Per "I saggi di Lexia", ha curato con Massimo Leone il volume *Semiotica dei filtri* (Aracne, 2025); per la stessa collana, *Semiotica e feticismo* è la sua prima monografia.

e feticismo è la sua prima monografia.

