

GIUSEPPE D'ANNA

L'INIMMAGINABILITÀ 'INTERCULTURALE'
DELL'ALTRO

Con il presente contributo non si intende assolutamente negare un possibile dato di fatto. Pare relativamente pacifico, infatti, che ogni soggetto possa 'immaginare' ed immagini individui e mondi culturalmente lontani. L'idea dell'*inimmaginabilità dell'altro* intende piuttosto essere da me utilizzata come un criterio metodologico da inserire in ambito di discussione di questioni interculturali. Esso va inteso come un criterio negativo, la messa in moto di un dispositivo critico che metta in guardia dalla costruzione immaginativa e per immagini dell'alterità.

Immaginare è, nello stesso tempo, infatti, attribuire valori e disvalori; in altri termini ogni immagine possiede un portato oggettuale-valoriale radicato nel sostrato socio-culturale sul quale si costituisce.

Soprattutto oggi, nel mondo della tecnica e dello sviluppo massimo dei media, l'immagine si è disgiunta dalla *vis imaginandi* che ha caratterizzato il soggetto moderno e che è ripresa in molti studi sull'interculturalità, per divenire piuttosto un vero e proprio mondo autoreferenziale capace di autorizzarsi¹.

L'immagine, vale a dire, questa la mia ipotesi di lavoro, è oggi a sé immanente ed in quest'immanenza, in questo auto-correlativismo, determina anche il senso ed il significato dell'alterità culturale e delle differenze identitarie.

Non solo: in ambito di discussione interculturale si è ripresentato con forza anche il concetto di *Weltanschauung*², termine che in italiano non trova una traduzione precisa e che viene solitamente tradotto con 'intuizione del mondo' o 'concezione del mondo'.

1 Si veda: R. CARBONE, *Una bibliografia ragionata sull'interculturalità*, in G. CACCIATORE-G. D'ANNA, *Interculturalità. Tra etica e politica*, Carocci, Roma 2010, pp. 155-198.

2 In realtà in ambito interculturale il concetto di *Weltanschauung* è quasi sempre connesso alla declinazione ermeneutica della questione. Cfr. R. A. MALL, *Interculturalità. Una nuova prospettiva filosofica*, ECG, Genova 1995.

Anche in questo caso, l'idea di *Weltanschauung* risulta sempre seconda rispetto ai valori che la determinano³; inoltre, se relativamente chiaro è il significato di *Welt* (mondo), quello di *Anschauung* offre una gamma di possibilità di traduzione differente: esso può significare intuizione, concezione, contemplazione, punto di vista, opinione, esperienza, idea, immagine; mentre il verbo '*anschauen*' ha un significato più netto: osservare, guardare e, nella sua forma riflessiva, *guardarsi e stare a guardare*. In proposito allora va fatta una considerazione: la *Weltanschauung* richiama sempre il vedere o la visione, dunque, in qualche modo, la vista e l'immagine, ma anche la disposizione umana allo spettacolo e all'essere spettatore ('stare a guardare'). In questa direzione va notato che la vista è, in un certo senso, all'origine del filosofare. Ce lo insegnano, per esempio, sia Platone che Aristotele, nel *Teeteto* il primo, nel primo libro della *Metafisica* il secondo.

Vi sono però, nella storia del pensiero, pensatori che si sono mossi in altre direzioni; ad esempio, Spinoza scorge nella meraviglia uno degli effetti nefasti dell'immaginazione. Ecco un vero e proprio esempio 'interculturale' che Spinoza apporta nel *Breve Trattato*: «Sia dunque per prima la meraviglia, che si trova in colui che conosce la cosa secondo il primo genere; infatti, poiché da alcuni particolari trae una conclusione universale, rimane sbalordito quando vede qualcosa che si oppone a questa sua conclusione. Come qualcuno che non ha mai visto se non pecore con la coda corta, si sbalordisce dinanzi alle pecore del Marocco, che l'hanno lunga. Così si narra di un contadino che si era persuaso che oltre il suo campo non ne esistesse alcun altro; ma essendo sparita una mucca e dovendo muoversi a cercarla altrove, si meravigliò grandemente che fuori del suo piccolo campo esistesse ancora una tale quantità di altri campi»⁴.

La meraviglia, per Spinoza, è il segno della paralisi 'immaginativa', cifra della 'boria' del frammento divenuto totalità. Scambiando la parte per il tutto, l'immaginazione non cade in un errore solo gnoseologico, ma anche in una perversione di natura etica. Infatti, essa pone l'io a fondamento della totalità, riducendo quest'ultima a rappresentazione assoluta del proprio sé. Insomma è nella costruzione immaginativa del reale che si annida, parafrasando Spinoza, la negazione dell'esistenza di una differenza di pari dignità⁵.

3 Una lettura critica del concetto di *Weltanschauung* è data in N. RAMBU, *Attraverso le ceneri dei valori. Saggi sull'impossibile neutralità assiologica*, Seneca Edizioni, Torino 2008.

4 B. SPINOZA, *Breve Trattato su Dio, l'uomo e il suo bene*, a cura di F. Mignini, Japadre, L'Aquila 1986, p. 211

5 So bene che la mia lettura dell'immaginazione spinoziana non è in linea con l'idea diffusasi a partire dagli anni '60 in Francia con gli scritti di Deleuze, Matheron

Questo è, d'altronde, uno dei rischi che corre un universalismo etico che faccia leva sulla 'creatività' dell'immaginazione, qualora i contenuti dell'immaginazione non vengano di continuo sottoposti all'aziolne critica di una 'decostruzione' razionale⁶.

Questo uno degli effetti nefasti dell'immaginazione: lo scambiare, ripeto, la parte per il tutto, l'assurgere a totalità del 'proprio'.

La pericolosità dell'impianto visivo alla base dell'immaginazione è, d'altro canto, rilevata e resa socialmente attuale da Debord nella *Società dello spettacolo*, testo del 1967, in cui si legge: «Lo spettacolo è l'erede di tutta la *debolezza* del progetto filosofico occidentale, che fu pure una comprensione dell'attività, dominata dalle categorie del *vedere*». Proprio nella radicalizzazione del vedere 'in immagine e spettacolo', secondo Debord, si compie il passaggio della vita concreta a degradato universo speculativo, un universo speculativo per immagini⁷.

Non pare possibile, allora, affrontare le tematiche interculturali, soprattutto quella identitaria, senza tener conto del mutamento paradigmatico che ha compiuto il presente nella sua attività spettacolarizzante.

Un esempio renderà forse più chiaro quanto fin qui affermato: le ultime elezioni comunali che hanno visto opposti a Milano Pisapia e Moratti, si sono giocate il loro ultimo *round* sulla possibilità di costruire o meno una grande moschea. L'idea della costruzione della Moschea si è immediatamente accompagnata alla costruzione dell'immagine-valore di un'alterità pericolosa (quella islamica), di una religione che riduce gli spazi vitali (l'Islam, la moschea e le fasi della sua liturgia) e al timore di un dominio

prima e ripresa da Balibar in seguito e che oggi va per la maggiore anche in Italia. Questa interpretazione, infatti, è all'origine di una rivalutazione positiva dell'immaginazione in Spinoza, soprattutto in ambito politico. Cfr. in proposito la prefazione di Toni Negri a L. BOVE, *La strategia del conatus. Affermazione e resistenza in Spinoza*, a cura di F. Del Lucchese, Mimesis, Milano 2002, pp. 9-15.

- 6 Nella direzione di un sempre più saldo connubio tra immaginazione, etica e tematica interculturale si muovono gli studi di Giuseppe Cacciatore e Vanna Gessa Kurotschka, ai quale devo anche, per altro, la mia frequentazione delle questioni interculturali. In costante e vivace dialettica con loro ho potuto maturare le idee che qui posso solo abbozzare. Cfr. G. CACCIATORE, *Immaginazione, identità, interculturalità*, in «Post-Filosofie»2 (2006), pp. 119-133; Id., *La logica poetica e l'identità meticcica. Note sul nesso tra immaginazione, identità e interculturalità*, in V. Gessa KUROTSCHKA-C. DE LUTZENBERGER (a cura di), *Immaginazione, etica, interculturalità*, Mimesis, Milano 2008, pp. 213-229. Di Vanna Gessa Kurotschka si veda almeno il saggio contenuto nel volume collettaneo appena citato: *La complessità della vita umana. Neurobiologia, etica, cultura*, pp. 231-250
- 7 G. DEBORD, *La società dello spettacolo*, introd. di C. Freccero e D. Strumia, Baldini Castoldi Dalai, Milano 1997, p. 58

inarrestabile nei confronti dell'occidente (la Moschea serve a formare terroristi).

Esposta l'idea di fondo di questo contributo, è necessaria ora una breve esplicitazione storico-ermeneutica dei dispositivi concettuali che utilizzerò nel corso della mia riflessione, a iniziare dal concetto di correlativismo.

Per 'correlativismo' assumo qui la definizione che Nicolai Hartmann esplicita nel testo *La fondazione dell'ontologia* del 1935, dove egli scrive che la posizione correlativista

«[...]afferma che non c'è un oggetto di conoscenza senza un soggetto di conoscenza; che non si può separare l'oggetto dalla coscienza, che l'oggetto in generale è tale solo "per" la coscienza»⁸

Utilizzando con maggior estensione il concetto di correlativismo formulato da Hartmann, si possono definire 'correlativiste' tutte quelle posizioni, dottrine e teorie che in ogni ambito del sapere 'consumano' e 'riducono' la trascendenza, l'eccedenza del mondo esterno, la sua concreta durezza e resistenza, il suo essere 'radicalmente' altro, alle forme categorizzanti, ordinanti e donatrici di senso della soggettività.

Certo Hartmann svilupperà la sua posizione anticorrelativista in una direzione che non è quella che a noi ora importa, tuttavia fu Lukács a cogliere il significato sociale ed etico-politico del dispositivo concettuale hartmanniano.

Il punto di partenza di Lukács è naturalmente il marxismo che, nella sua costituzione genetico-materialista, è utilizzato come dottrina della "resistenza" alle nuove filosofie "scientifiche" (neokantismo, empiriocriticismo e neopositivismo), le quali, caratterizzate unicamente da una prospettiva gnoseologico-formalizzante, delegittimano nelle loro costruzioni astratte la riflessione sulla realtà esterna, sulla realtà in sé.

Semplificando, la tesi lukácsiana è la seguente: la tendenza all'ipergnoseologismo, al logicismo e all'annichilimento di una realtà in sé, da una parte taglia alla radice l'idea di ogni teoria pensata come rispecchiamento del reale, pensata, vale a dire, come possibilità di sussistenza di una realtà e di una alterità irriducibili alle maglie uniformanti della soggettività, dall'altra è programmaticamente attenta a non includere nelle sue costruzioni la contraddizione, che, invece, per il marxismo, rappresenta il motore processuale della dialettica del reale.

8 N. HARTMANN, *La fondazione dell'ontologia*, a cura di F. Barone, Fabbri, Milano 1963, p. 92

In questo modo, l'astrattismo delle filosofie della scienza prepara il terreno all'omologazione correlativistica ed eternizzata dell'ideologia capitalista. La chiusura del sapere in un circuito autoreferenziale e correlativista, offre libero spazio alla manipolazione del conoscere e del sapere stesso che ha poi immediate ricadute sulle forme della prassi nella quotidianità.

Scriva il filosofo ungherese nell'*Ontologia dell'essere sociale*:

«Non si deve dimenticare infatti che la sottomissione completa al capitalismo dell'industria dei beni di consumo (e dei cosiddetti servizi) è un risultato degli ultimi tre quarti di secolo. Ne è derivata la necessità economica di una sempre più raffinata manipolazione del mercato, sconosciuta sia al tempo del libero scambio sia agli inizi del capitalismo monopolistico. Parallelamente [...] compaiono nuovi metodi di manipolazione politica e sociale, che penetrano profondamente nella vita degli individui»⁹.

Sono le due ultime righe del passaggio lucacciano sopraccitato che ci consentono ora di trasferire la posizione correlativista su un nuovo terreno, sul quale discuteremo la questione della differenza culturale, di una differenza oggettivata e progettata da un nuovo dispositivo di controllo sociale di tipo consumistico: quello della spettacolarizzazione.

La citazione lucacciana si chiude infatti affermando che: “compaiono nuovi metodi di manipolazione politica e sociale, che penetrano profondamente la vita degli individui”: non è difficile supporre che questi nuovi metodi e tecniche siano da identificare con il sostrato tecnico-politico che per Guy Debord costituisce *il modus operandi e perseverandi* del capitalismo nella costruzione della società dello spettacolo (d'altro canto è proprio Debord ad apporre come esergo al secondo capitolo della *Società dello spettacolo* un passo lucacciano tratto da *Storia e coscienza di classe*).

Quanto concettualmente squadernato fin qui consente di fare avanzare ulteriormente la mia ipotesi relativa alla spettacolarizzazione correlativistica della differenza culturale. Tutti i lemmi e le diadi concettuali che definiscono gli ambiti di studio relativi all'interculturalità (identità-differenza, riconoscimento, dialogo, formazione, senso comune, meticcio, ibridazione, ascolto, tolleranza, integrazione, relazione, ecc) hanno di certo una loro importanza, ciò che, tuttavia, raramente emerge nella discussione di questi

9 G. LUKÁCS, *Ontologia dell'essere sociale*, a cura di A. Scarponi, Editori Riuniti, Roma 1976, pp. 25-26. Di recente è apparso un numero dei Quaderni Materialisti dedicato all'ontologia lucacciana e intitolato: *Lukács. In cammino verso l'Ontologia*. Cfr. «Quaderni Materialisti» 9 (2010).

plexi è l'ipotesi che la diffusione, la comprensione, la valorizzazione etica, il ruolo, che tali concetti giocano nelle pratiche quotidiane sociali e che definiscono comportamenti e pensieri sulla differenza culturale e sull'identità costituiscano i dispositivi progettati nella fucina del tutto correlativista del mondo spettacolare, un mondo di immagini capace di autodefinirsi e di definire i significati e gli orizzonti di senso sui quali si costituiscono le molteplici *Weltanschauungen* sociali e politiche.

Insomma l'idea è la seguente: molte riflessioni sull'interculturalità prendono posizione a favore di una valorizzazione dell'immaginazione (si pensi alla disputa in ambito della filosofia politica tra sostenitori del kantismo e neoaristotelici)¹⁰. Mentre il pensiero astratto nella sua modalità argomentativa annullerebbe la differenza e la specificità culturale, l'immaginazione contribuirebbe invece a creare uno spazio politico di relazione sociale nel quale le differenze sarebbero preservate e l'orizzonte culturale e simbolico delle diverse culture si aprirebbe alla costruzione di pratiche di vita comune condivise. Ma è possibile nell'era della globalizzazione, nell'era dei media e del virtuale, operare con un 'dispositivo' concettuale che rimane ancorato ad una concezione antica e moderna, nonché concettualmente 'atomistica' della soggettività? Soprattutto nell'ambito della filosofia politica, ma non solo, l'immaginazione pare divenuta la chiave di volta dell'antiriduzionismo della differenza culturale, una chiave di volta atta a cogliere gli orizzonti simbolici multidimensionali e plurali che definiscono il meticciamiento culturale nella nostra epoca. Che si tratti della Martha Nussbaum di *Coltivare l'umanità*¹¹ o di *Le nuove frontiere della giustizia*, oppure che si tratti, come ha fatto per esempio Alessandro Ferrara in *La forza dell'esempio*¹², di valorizzare, attraverso la lettura arendtiana, l'immaginazione produttiva della terza critica kantiana, o ancora che si tratti di rivisitare l'interculturalità attraverso l'ermeneutica, come fa Mall, o, infine, che si tratti di incontrare in una prospettiva storicista critico-problematica la questione

10 Tra i sostenitori del neoaristotelismo e di una valorizzazione dell'immaginazione va certamente ricordata Martha Nussbaum. La disputa, in ambito teorico, tra sostenitori del kantismo e quelli del neoaristotelismo emerge con particolare chiarezza in: M. NUSSBAUM, *Le nuove frontiere della giustizia*, a cura di G. Faralli, Il Mulino, Bologna 2007.

11 Id., *Coltivare l'umanità. I classici, il multiculturalismo, l'educazione contemporanea*, Carocci, Roma 2007.

12 A. FERRARA, *La forza dell'esempio*, Feltrinelli, Milano 2008.

del rapporto tra universalismo e relativismo¹³, l'immaginazione pare svolgere un ruolo determinare nell'approccio alle tematiche interculturali.

È questo è precisamente il punto che io metto in discussione: l'immaginazione, vale a dire, non esprime più la potenza creativa e combinatoria della soggettività; essa non è più *facultas* nel senso vichiano del termine o *Einbildungskraft* in senso kantiano. È piuttosto l'immagine spettacolare a definire la funzionalità dell'immaginazione e l'applicazione di quest'ultima rispetto ad un orizzonte di apparenze figurali complesse e dinamiche già fornite di senso e valorialmente orientate. Nell'orizzonte tecnico-politico della contemporaneità, vale a dire, distinguere tra potenza immaginativa, immagine e spettacolo è sempre più difficile proprio perché la traduzione del soggetto in 'spettatore' si trasforma in depotenziamento delle sue *facultates*¹⁴

Ma cosa si intende per spettacolo? Debord è chiaro ed efficace in proposito:

«Lo spettacolo non è un insieme di immagini, ma un rapporto sociale fra individui, mediato dalle immagini»¹⁵

e ancora:

«Lo spettacolo non può essere compreso come un abuso del mondo visivo, prodotto delle tecniche di diffusione massiva delle immagini. Esso è invece una *Weltanschauung* divenuta effettiva, tradotta materialmente. È una visione del mondo che si è oggettivata»¹⁶.

Lo spettacolo, vale a dire, si determina per Debord come la forma storica del nostro tempo; esso definisce l'orizzonte costitutivo all'interno del quale il soggetto contemporaneo, lo spettatore, costruisce la propria esistenza e la propria identità; è il tessuto connettivo che sempre di più orienta le relazioni intersoggettive, le pratiche sociali ed i rapporti tra le differenze. Questo significa che lo 'spettacolo' o 'la spettacolarizzazione' non sono aggirabili attraverso una libera scelta della soggettività, ma sono, e questo Debord lo dichiara apertamente, una *Weltanschauung* divenuta *Wirklichkeit*, realtà

13 Cfr. G. CACCIATORE, *Etica interculturale e universalismo 'critico'*, in G. CACCIATORE-G. D'ANNA, *Interculturalità. Tra etica e politica*, Carocci, Roma 2010, pp. 29-42.

14 Opportunamente Giovanni Sartori dedica ampio spazio alla trattazione di questa tematica nel volume: *Homo videns*, Bari, Laterza 2000.

15 G. DEBORD, *La società dello spettacolo*, cit., p. 54.

16 *Ibid.*

effettuale¹⁷; in essi si è tradotta la realtà ontica dentro la quale l'individuo opera e questa traduzione è il prodotto dell' "economia imperante" e della tecnica come modo di produzione di questa economia.

Lo spettacolo, insomma, dice Debord:

«Non è un supplemento del mondo reale, la sua decorazione sovrapposta. È il cuore dell'irrealismo della società reale. In tutte le sue forme particolari, informazione o propaganda, pubblicità o consumo diretto di distrazioni, lo spettacolo costituisce il *modello* presente della vita socialmente dominante».

Naturalmente Debord non affronta la questione interculturale, ma *La società dello spettacolo*, è talmente attuale che può essere problematizzato anche in quella direzione.

Riprendiamo dunque il tema della correlazione e dell'immagine in relazione allo spettacolo e, seguendo il pensatore francese, coniugiamoli al concetto di identità culturale.

La prima trasformazione della società dello spettacolo concerne il soggetto; esso, come accennato poco prima, si trasforma in 'spettatore'. La traduzione della soggettività in spettatore, d'altro canto, implica la frattura di una correlazione, quella tra il soggetto e l'oggetto, e l'autocostituirsi di una rappresentazione della realtà indipendente dallo spettatore stesso. Non casualmente Debord intitola il primo libro della *Società dello spettacolo*: 'la separazione compiuta'. Tale separazione consiste nella distanza posta tra lo spettatore e l'immagine (la rappresentazione), quest'ultima sciolta dai lacci della soggettività e divenuta autonoma nella sue oggettivazioni.

È un po' come pensare il soggetto trascendentale kantiano depotenziato di tutte le sue forme pure a priori, di tutte le sue facoltà e dell'apercezione trascendentale ed è come immaginare tutti gli elementi che ne definiscono la trascendentalità, le facoltà e l'attività sintetica dell'io penso separati e divenuti autonomamente operativi nel costituirsi dell'immagine di fronte ad uno spettatore malato di 'realismo ingenuo'. Il processo di correlativizzazione si immanentizza nella rappresentazione spettacolare che dinamicamente diviene la fucina produttiva di modelli di vita, modelli identitari, modelli culturali, modelli di comportamento e orizzonti di senso; nello stesso tempo lo spettatore denudato di ogni agilità del pensiero non ha più alcun potere nei confronti dell'immagine.

Afferma Debord:

17 *Ibid.*

«Là dove il mondo reale si cambia in semplici immagini, le semplici immagini divengono degli esseri reali, e le motivazioni efficienti di un comportamento ipnotico. Lo spettacolo, come tendenza a *far vedere* [...] trova naturalmente nella vista il senso umano privilegiato che in altre epoche fu il tatto. [...] Ma lo spettacolo non è identificabile al semplice sguardo, sia pure con l'ascolto. È ciò che sfugge all'attività degli uomini, alla riconsiderazione e alla correzione della loro opera. È il contrario del dialogo. Ovunque vi è rappresentazione indipendente, lo spettacolo si ricostituisce»¹⁸.

Ed ecco annichilita una delle categorie che più direttamente vengono discusse all'interno del discorso interculturale e che in maniera più immediata si coniugano con il concetto di identità fluida, prospettica o plurima: quella di dialogo. Se teorizzatori del pensiero interculturale come Wimmer, Kimmmerle, Raul-Fornet Betancourt, Mall¹⁹, solo per citare alcuni nomi, hanno fatto della parità dei dialoganti e della dialogicità il cavallo di battaglia della relazione interculturale, Debord ci dice invece che il tessuto spettacolare nel quale viviamo «[...] è il discorso ininterrotto che l'ordine presente tiene su se stesso, il suo monologo elogiativo [...]» e che «[...] questa potenza di comunicazione istantanea è essenzialmente unilaterale[...]»²⁰.

Lo spettatore non può che subire la costruzione di mondi immanenti alla stessa potenza creativa dell'immagine spettacolare; le immagini divengono per lui i moventi e i motivi delle sue pratiche di vita. Proprio perché impossibile è l'interazione tra spettatore e immagine spettacolare, proprio perché dello spettatore ne è cifra la sua ipnotica passività, lo spettacolo definisce al suo interno il monologo attraverso il quale progetta e riprogetta la realtà immaginata, pianificando i consumi, i desideri, le politiche, le morali ed i comportamenti degli individui e puntando unicamente alla sua autoconservazione. Insomma allo spettatore separato ed impotente di fronte all'immagine sembra che accada quanto Todorov in *La conquista dell'America* descrive accadere agli indiani d'America di fronte agli spagnoli:

18 Ivi, p. 58.

19 Cfr. F. M. WIMMER, *Interkulturelle Philosophie. Geschichte und Theorie*, Passagen Verlag, Wien 1990; H. KIMMERLE, *Interkulturelle Philosophie zur Einführung*, Junius Verlag, Hamburg 2002; R-FORNET-BETANCOURT, *Trasformazione interculturale della filosofia*, a cura di A. Coccolini, Dehoniana, Bologna 2006; R. A. MALL, *Interculturalità*, cit.

20 G. DEBORD, *La società dello spettacolo*, cit., pp. 58-59.

«A questo modo particolare di praticare la comunicazione va ricondotta l'immagine deformata che gli indiani si costruiscono degli spagnoli nel corso dei primi contatti e in particolare l'idea che essi siano degli dei; quest'idea ha anch'essa un effetto paralizzante»²¹.

“Paralizzante” è la costruzione immaginativa dello spettacolo nei confronti dello spettatore. Ciò che “paralizza”, inoltre, è ciò che, come lo stesso Todorov fa intendere, non entra in una relazione di dialogicità, che non si apre alla possibilità della relazione. E lo spettacolo è paralizzante nel momento in cui è monologo essenzializzante ed univoco.

Se lo spettacolo è monopolio dell'apparenza e se l'apparenza diviene la vita reale, allora, dichiara Debord,

«Nel mondo realmente rovesciato, il vero è un momento del falso»²²

È decretata così la potenza progettuale dello spettacolo, una potenza così dirimpante da definire orizzonti di discorso e di vita globalmente validi, orizzonti che discendono da un'illusione divenuta realtà. E allora anche la costruzione dell'identità e della differenza nella società dello spettacolo si esplicita come processo produttivo monologico dell'attività razionale e correlativista dell'immagine spettacolare. Identità e differenza, vale a dire, si costituiscono come il vero condiviso di un momento del falso.

Ricordiamo tutti in Italia le elezioni che portarono alla vittoria del governo precedente: con una certa frequenza il sistema dei media ci informava che un rumeno aveva violentato un'italiana. La stessa notizia, poi, veniva ripetuta di continuo ed era oggetto di continue discussioni politiche. Si costruì e si diffuse in questo modo l'idea dell'identità del popolo rumeno ed il binomio rumeno-violenza.

Indipendentemente dalla funzionalità politica del messaggio mediatico e spettacolare, ciò che conta notare è che lo spettacolo, l'immagine 'viva', diviene oggi il vero luogo di essenzializzazione dell'identità. Tutto ciò è codificato molto bene anche da Said in un testo sempre attuale come *Orientalismo*, in cui si legge: «Un aspetto del mondo elettronico, postmoderno, è il rafforzamento degli stereotipi a proposito dell'oriente. Televisione, Film

21 T. TODOROV, *La conquista dell'America. Il problema dell' «altro»*, Einaudi, Torino 1984, p. 92.

22 G. DEBORD, *La società dello spettacolo*, cit., p. 55.

e le risorse dei mezzi di comunicazione di massa in genere costringono l'informazione dentro schemi sempre più standardizzati»²³.

Il peggior nemico dell'essenzializzazione dell'identità oggi non sono né il pensiero metafisico, né l'ontologia, né l'identità essenzialistica di una certa tradizione filosofica, ma piuttosto è l'immagine spettacolare, la quale fissa la natura identitaria degli individui in relazione alla volontà di perenne autosussistenza e autoperpetramento del sistema consumistico e capitalistico che muove il sistema spettacolare.

Non solo: lo spettacolo ha anche la facoltà di sciogliere la differenza identitaria in una quantificazione numerica e questo per un motivo molto semplice che Debord spiega con grande acume sulla scia del *Capitale* di Marx:

«La perdita della qualità, così evidente a tutti i livelli del linguaggio spettacolare, negli oggetti che esso loda come nei comportamenti che regola, non fa che tradurre i caratteri fondamentali della produzione reale che scarta la realtà; la forma-merce è da parte a parte l'uguaglianza a se stessa, la categoria del quantitativo. È il quantitativo che essa sviluppa, e in quello soltanto essa può svilupparsi»²⁴.

La differenza culturale, l'identità fluida, richiede una dialettica di definizione di tipo qualitativo, richiede la storia, la narrazione, il riempimento plurale dello spazio e del tempo e la radicale e prospettica differenza di questo riempimento. Lo spettacolo, al contrario, in quanto merce e mercificazione diviene processo di omologazione della differenza e traduzione irriducibile della qualità in quantità: il consumo, in fondo, sottende costitutivamente la categoria della quantità. Questo è il motivo per il quale Debord può affermare che nella società dello spettacolo scompare il valore d'uso e impera il valore di scambio. Questo il motivo, di nuovo, per il quale lo spettacolo annuncia con cura il numero degli immigrati che invadono le nostre coste, tacendo le loro singole narrazioni. L'immagine televisiva in questo modo, nei suoi diversi rotocalchi e telegiornali, può decidere di risolvere l'individualità e la narrazione identitaria di ogni singolo migrante in una quantità numerica che accresce l'ansia degli stanziali. I migranti, allora, ci spaventano perché "sono troppi"! Ancora una volta il potere dell'immagine è paralizzante: ancora una volta "il frammento", spettacolarmente costruito, assurge a totalità. E quando il frammento assurge a totalità vi è la completa perdita del tempo come nar-

23 E. W. SAID, *Orientalismo. L'immagine europea dell'oriente*, Feltrinelli, Milano 2006, p. 35.

24 G. DEBORD, *La società dello spettacolo*, cit., p. 68.

razione storica e, dunque, dell'identità come progettualità della differenza, come tempo qualitativo della sfera della specificità e della modificabilità.

Del tempo spettacolare o pseudo-ciclico Debord scrive essere:

«[...] un'accumulazione infinita di intervalli equivalenti. È l'astrazione del tempo irreversibile, tutti i segmenti del quale devono provare sul cronometro la loro mera uguaglianza quantitativa. Questo tempo è in tutta la sua realtà effettiva ciò che è nel suo carattere *scambiabile*»²⁵.

Insomma, «lo spettacolo, come organizzazione sociale presente della paralisi della storia e della memoria, dell'abbandono della storia eretto sulla base del tempo storico, è la *falsa coscienza del tempo*»²⁶. Lo spettatore è condannato a consumare frammenti di tempo assolutizzati che si scambiano repentinamente secondo le logiche della macchina spettacolare. Ogni narrazione è sottratta alla sua temporalizzazione storica e le identità, l'identico e il diverso, sono fissate in istanti omogenei che ne determinano una sorta di omologazione. Il vissuto individuale della vita quotidiana separata resta senza accesso critico al proprio passato, il quale, insegna Debord, non si trova consegnato da nessuna parte. Non si comunica. È incompreso e dimenticato a beneficio della falsa memoria spettacolare del non-memorabile.

Insomma lo spettacolo annichilisce la memoria della narrazione storica e mantiene viva l'accidentale, variabile e frammentaria memoria del consumo. Ancora una volta è l'immagine a definire la memoria e l'oblio, a piegare negli istanti equivalenti della temporalità spettacolare la specificità di ogni individualità storica.

Identità e differenza, allora, nell'immagine spettacolare si generano e si disintegrano in una rappresentazione che seleziona teleologicamente il monologo adatto alla sua autoconservazione; un monologo che non prevede spazi vuoti nei quali anche solo casualmente possa essere esercitata la libertà e la meta-riflessione critica. Nella società dello spettacolo tutto deve essere riempito.

Quanto detto fin seguendo Debord può essere utile a sottolineare come il vero nemico della differenza culturale e della relazione interculturale si annida proprio nella trasposizione spettacolare del simbolico, dell'immaginario, della rappresentazione, una trasposizione che origina nel suo correlativismo forme e contenuti di pensabilità dell'alterità.

25 Ivi, p. 141.

26 Ivi, p. 145.

Ancora più radicale è un altro pensatore francese, Jean Baudrillard, il quale in *Il delitto perfetto. La televisione ha ucciso la realtà* sostiene che la diade identità-differenza è una diade pensata per una sintesi artificiale dell'alterità. L'alterità reale, infatti, quella che resiste, quella che non si oppone perché radicalmente altro, è stata sconfitta e liquidata e va riprodotta.

«L'alterità viene a mancare e bisogna assolutamente produrre l'altro come differenza, al posto di vivere l'alterità come destino»²⁷.

L'altro allora deve essere riprogettato come differenza per essere relazionato correlativisticamente all'identico. Solo in questo modo, in quanto negoziazione seppur oppositiva, l'alterità viene controllata nel mondo del virtuale e, dal momento che dell'omicidio del reale, dell'altro, non vanno lasciate tracce, «ciò che pretende di essere singolare, incomparabile e che non rientra nel gioco della differenza, deve essere sterminato»²⁸.

Identità e differenza, allora, divengono categorie di riduzione e di negoziazione di una costruzione dell'alterità addomesticata e concettualizzabile, nonché dominabile, all'interno del mondo dello spettacolo e del virtuale. Prima di dialogare con la differenza, con l'altro, sarebbe opportuno liberarlo dalla progettazione genetica della sua riduzione al campo concettuale e domestico dell'identità perché, scrive Beaudrillard,

«Il peggio è in questa riconciliazione di tutte le forme antagonistiche all'insegna del consenso e della convivialità. Non si deve riconciliare nulla. Occorre tenere aperte l'alterità delle forme e la disparità dei termini, occorre tenere vive le forme dell'irriducibile»²⁹.

L'alterità come destino, come resistenza inflessibile ed irriducibile, come natura di ciò che non entra in relazione perché 'incomparabile', allora, pur nel tragico rischio dell'esistenza di mondi paralleli e incomunicabili, diviene la cifra essenziale della differenza antispettacolare, diviene l'altro liberato dal correlativismo mediatico che intende 'progettarlo' negli istanti della pseudociclicità consumistica e priva di memoria dell'immagine spettacolare.

27 J. BAUDRILLARD, *Il delitto perfetto. La televisione ha ucciso la realtà?*, Raffaello Cortina, Milano 1996, p. 119.

28 Ivi, p. 127.

29 *Ibid.*

Concludo con una provocazione: in fondo la filosofia, per quanto si sforzi, finisce sempre con dissolvere l'individualità, la singolarità, nel momento stesso in cui la pone; certo però è che, in questo modo, essa sottrae al potere dell'immagine una costruzione valorialmente orientata dell'alterità; essa, vale a dire, in questo modo, nella massima astrazione con la quale può pensare l'intersoggettività, sottrae alle fauci dello 'spettacolo' la costruzione della differenza.